

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DE

L'INTERVENTION ADMINISTRATIVE

DANS L'ART MUSICAL

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE

Le jeudi 8 décembre 1910, à 1 heure 1/2

PAR

Jean DESACHÉ

Président : M. BERTHÉLEMY, professeur.

*Suffragants : } MM. HITIER, professeur.
POLITIS, professeur.*



LIBRAIRIE

DE LA SOCIÉTÉ DU

RECUEIL SIREY

22, Rue Soufflot, PARIS-5°

L. LAROSE & L. TENIN, Directeurs

1910

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les
thèses ; ces opinions doivent être considérées
comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DE

L'INTERVENTION ADMINISTRATIVE

DANS L'ART MUSICAL

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE

Le jeudi 8 décembre 1910, à 1 heure 1/2

PAR

Jean DESACHÉ



Président : M. BERTHÉLEMY, professeur.

*Suffragants : } MM. HITIER, professeur.
POLITIS, professeur.*



LIBRAIRIE

DE LA SOCIÉTÉ DU

RECUEIL SIREY

22, Rue Soufflot, PARIS-5^e

L. LAROSE & L. TENIN, Directeurs

—
1910



Digitized by the Internet Archive
in 2026

DE

L'INTERVENTION ADMINISTRATIVE

DANS L'ART MUSICAL

INTRODUCTION

De l'influence de la musique sur la civilisation.
Objet de notre étude.

Sans aller jusqu'à partager l'avis de Damon, le maître de Périclès, qui disait que « pour relâcher ou pour réformer les mœurs d'un peuple il suffisait d'ajouter ou de retrancher une corde à la lyre » ; on ne peut nier l'influence de la musique sur l'esprit humain.

Dans l'antiquité la plus reculée, les diverses civilisations ont été unanimes à reconnaître sa toute puissance. Nous n'entreprendrons pas de faire ici un historique de l'influence de l'art musical à travers les âges ; cela nous entraînerait trop loin de notre sujet. Qu'il nous suffise d'en prendre pour symbole la légende d'Orphée, que Virgile nous décrit : *mulcentem*

tigres et agentem carmine quercus, et de citer l'opinion de quelques écrivains sur ce sujet.

« La musique, a dit Rameau, nous est naturelle : nous ne devons qu'au pur instinct le sentiment agréable qu'elle nous fait éprouver. » Cet instinct réside en nous : nous n'en voulons pour exemple que les « Cris de Paris » première manifestation grossière de notre penchant pour la musique. Kastner, dans son ouvrage sur les « Voix de Paris » écrit dans son avant-propos : « Les grandes cités ont un langage, elles ont même une sorte de musique propre qui exprime à toutes les heures du jour le mouvement et les évolutions de la vie, joyeuse ou sombre, laborieuse ou paisible dont elles sont le foyer. »

« Il serait assez plaisant, disait Grétry, de faire une nomenclature de tous les « bonjour monsieur » ou « bonjour mon cher » mis en musique avec l'intonation juste ; on verrait combien l'amour-propre est un puissant maître de musique et comme la gamme change, lorsque l'homme en place, cesse d'y être. » D'ailleurs, Berlioz lui-même, pendant son voyage en Italie, fut tellement frappé du « bonjour » que lui adressait habituellement une espèce de lazzarone, qu'il en nota les inflexions.

Victor Cousin, a donné de l'influence de la musique un aperçu à la fois philosophique et psychologique en écrivant : « Le pouvoir propre de la musique, c'est d'ouvrir à l'imagination une carrière sans limites et de

se prêter avec une souplesse étonnante aux dispositions de chacun. Elle exprime tout, mais rien en particulier ; elle met en mouvement l'imagination, non celle qui produit des images, mais celle qui fait battre le cœur : le cœur une fois ému ébranle tout le reste ; en sorte qu'indirectement la musique peut susciter des images et des idées ; mais des idées déterminées, elle ne prend que l'abstraction, les sentiments, les passions, qu'elle transforme en images de son.

Le philosophe Volney a fondé un prix destiné au savant génie qui créerait une langue universelle : mais cette langue universelle, depuis plus de soixante siècles, la musique en a doté le genre humain. Et Chateaubriand citant le témoignage des missionnaires nous dit que tels peuples sauvages que la religion n'avait pu convaincre, ont cédé au charme de ses hymnes.

Combarieu, dans ses très curieuses études sur la musique et la magie, recherche les origines du chant ; le chant profane vient du chant religieux, et le chant religieux du chant magique ; car, dit-il : « Aux divers âges de la civilisation, dans tous les pays, la musique a été considérée comme la grande puissance de séduction et de charme. La seule différence entre nous et nos plus lointains ancêtres, est que par le mot charme, nous désignons des effets esthétiques, variables selon le tempérament de l'auditeur ; tandis que les primitifs entendaient par là des effets nécessaires, déter-

minés par des lois. Identifiée à l'origine avec la magie, les anciens croyaient la musique capable d'accomplir des miracles et de changer les lois du monde. »

A ces opinions diverses, qui toutes proclament l'influence de la musique, nous avons voulu joindre l'avis de M. Charles Couyba, plusieurs fois rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre et auteur de nombreuses études sur l'Art et le Théâtre. « Le but des Français, dit-il, c'est de considérer la musique comme un art d'agrément, alors que dans les pays voisins c'est une force nationale. En France, on « respire » la musique comme le parfum d'une fleur délicate, mais on ne va pas jusqu'à pénétrer son secret pour en subir le charme puissant et en découvrir la grandeur : « Je ne suis pas musicien, mais j'adore la musique » entend-on dire en France fréquemment ; eh bien ! il faut que le peuple français devienne musicien comme ses voisins et qu'il connaisse la musique tout en continuant de l'adorer. »

Dans sa « théorie physiologique de la musique », Helmholtz écrit : « Ce qu'il y a de plus complet, c'est l'union de la musique aux mots : ceux-ci révélant la cause du mouvement, l'objet auquel ils se rapportent et précisant le sentiment qui lui a donné naissance ; tandis que la musique exprime la nature de l'ébranlement, communiqué à l'âme par ce sentiment. » Aussi nous a-t-il paru intéressant de recueillir l'avis

d'un chanteur sur son art. Le grand artiste russe Chalapine écrit : « Notre art est le plus beau de tous les arts car tous y concourent : la peinture, la musique, la sculpture, la poésie, l'histoire et la philosophie. Avant de jouer le Mephistofele de Boïto, j'ai lu Goethe, Byron, Schopenhauer, Nietzsche et, le dernier acte se déroulant en Grèce, j'ai lu Dante, Homère, Virgile. » Adolphe Brisson approuve l'argumentation du chanteur en ces termes : « Il est en effet évident que l'artiste ne traduit pleinement que les beautés dont il s'est pénétré : Il se doit mettre en face de l'œuvre qu'il est chargé d'animer, s'attacher à la comprendre, à la sentir à la « vivre ». Il la doit étudier à travers l'émotion qu'elle éveille en lui ; et cette émotion il l'y reverse ensuite et l'enrichit du trésor de sa propre sensibilité ; quand il s'agit d'une œuvre très vieille, c'est le meilleur et presque le seul moyen de la rajeunir : la tradition ne supplée pas à cette interprétation personnelle, elle n'arrive que comme appoint, par surcroît. »

Dans un autre ordre d'idées, au point de vue économique, l'importance de la musique et son influence nous semblent indéniables : dans une ville de province, la musique militaire qui fait affluer les paysans autour du kiosque à musique, n'est-elle pas une source de bénéfices pour les commerçants et en particulier les cabarets qui en sont proches ? Dans un autre genre, également les « saisons » russes et italiennes

organisées depuis quelques années à Paris, tout en étant une manifestation du snobisme parisien, attirent les étrangers qui viennent en France dépenser ce qu'ils ont gagné dans leur pays ! Enfin, et d'une façon tout à fait exceptionnelle, Wagner et son œuvre sont pour l'Allemagne et pour la Bavière en particulier une source de revenus importants : Munich doit au grand musicien allemand bon nombre de ses visiteurs ; quant à Bayreuth, elle vit presque uniquement de l'œuvre wagnérienne, nous aurons d'ailleurs à revenir sur ce sujet au cours de notre étude.

De ces diverses considérations, nous pensons pouvoir conclure que l'art musical tient et doit tenir dans la civilisation une place importante. « Grâce à son pouvoir souverain, écrit encore M. Charles Couyba dans un lyrisme enthousiaste, la musique entraîne les esprits et les cœurs dans les sphères supérieures de la pensée, de l'imagination et du rêve, vers des régions inaccessibles aux sentiments vulgaires : pays merveilleux, dont les splendeurs consolatrices et réconfortantes, exercent une influence salutaire sur l'être pensant et le placent dans les conditions favorables, pour recevoir avec fruit, les enseignements de la vérité, du beau et du bien. »

C'est pourquoi il nous a semblé intéressant d'examiner ce que faisait l'autorité administrative pour soutenir, enseigner, propager l'art musical en France. Sans oser prétendre faire œuvre originale, nous

avons voulu rechercher dans le simple exposé de l'intervention administrative, si la musique française était suffisamment protégée, si l'État lui reconnaissait, dans son budget, la place qu'elle occupe réellement dans notre pays. Passant rapidement sur la partie historique de la question, nous avons puisé dans les rapports sur le budget des Beaux-Arts de ces dernières années, les éléments principaux de notre étude. Nous devons à MM. Albert Gérard et Gustave Rivet, rapporteurs pour le Sénat, Henry Maret, Charles Couyba et Louis Buyat pour la Chambre des députés, les renseignements les plus précieux sur notre sujet.

Nous diviserons cette étude en trois parties.

Dans une première partie nous étudierons le principe de l'intervention de l'État et son application au moyen des subventions.

Nous passerons en revue dans une seconde partie les divers établissements d'enseignement ou d'éducation musicale qu'entretient le budget public.

Enfin dans une troisième partie nous essayerons de critiquer les résultats de l'intervention administrative. L'État ayant un patrimoine musical à conserver et à accroître, nous chercherons à déterminer s'il le maintient digne de notre pays, s'il soutient d'une manière suffisante nos gloires passées, s'il protège assez nos gloires naissantes, et s'il s'efforce d'en découvrir de nouvelles.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

De l'intervention de l'État.

Aujourd'hui que la question de l'exploitation directe, par l'État ou par les villes, d'un nombre de plus en plus grand de services est sans cesse agitée, on peut se demander, s'il est bon que l'administration intervienne dans cette matière où l'effort individuel est et doit rester tout. — Quelle devra donc être l'attitude de l'État vis-à-vis de l'Art, et l'Art musical en particulier? — Laissera-t-il ses manifestations soumises au droit commun, assimilées aux industries non protégées, sans réglementation spéciale mais aussi sans protection particulière; ou bien, l'Etat fera-t-il de l'Art musical une branche de l'enseignement national? Nous nous trouvons ici en présence d'une question des plus complexes et des plus controver-

sées : les rapports entre l'Art et l'État ont toujours donné lieu à des discussions passionnées ; M. Charles Couyba dans son étude sur « les Beaux-Arts et la Nation » nous en donne une idée très nette : « Quelles philippiques, quelles discussions ces rapports n'ont-ils pas suscitées ! Et la querelle n'est pas près de finir entre partisans extrêmes, si bien que le compromis tant de fois dénoncé, où la République se tient, risque d'être, pour de longues années encore, la seule formule d'action plausible et pratiquement efficace, quelque véhémentes que soient les protestations de ceux qui s'en indignent. C'est qu'en effet, la situation n'a guère changé ces temps-ci, pour peu qu'on veuille l'envisager d'un point de vue philosophique. Les adversaires embusqués derrière des conceptions généralement catégoriques, demeurent à peu de chose près sur leurs positions, et l'on peut en somme, si l'on veut avoir des antagonismes que suscite le problème des rapports de l'Art et de l'État une vue prompte et précise, s'en tenir aux termes mêmes de la classification proposée par nous en 1902, à savoir : trois écoles et trois formules : 1° L'Art libre dans l'État libre ; 2° l'Art collectif dans l'État souverain ; 3° l'Art libre dans l'État protecteur. »

A ces trois formules que propose à juste raison M. Couyba, correspondent trois tendances de l'économie politique : l'Individualisme, le socialisme intégral, l'interventionnisme.

Cette dernière doctrine qui tient le milieu entre des tendances excessives est celle de l'école d'économie nationale que M. Cauwès défend en France depuis de longues années avec une autorité indiscutable et d'ailleurs incontestée. De ce système découle la formule, l'Art libre dans l'État protecteur : « Un examen impartial écrit encore M. Couyba, fera connaître à tout observateur, que, si insuffisante que soit cette dernière conception, elle demeure néanmoins parmi toutes les opinions qui la combattent, la moins lyrique sans doute, peut-être la moins éloquente, en tous cas la mieux intentionnée, la plus modestement utile. »

Sans chercher à ouvrir une discussion générale sur la valeur de ces trois doctrines, nous pensons qu'il est utile de rappeler les principaux arguments employés par les défenseurs de chacune de ces théories en ce qui concerne le sujet qui nous intéresse.

De tous temps, les individualistes se sont insurgés contre l'ingérence de l'État dans le domaine de l'Art ; au nom de l'inaliénable liberté que doit posséder tout artiste, ils protestent avec une égale force, et contre le droit à la protection de l'Art, que selon eux s'arroge indûment l'État, et contre l'organisation administrative de cette protection. L'État opprime l'Art disent-ils encore ; l'enseignement artistique qu'il instaure et subventionne est désuet, rigoureux, archaïque ; il y a un art reconnu officiel, admis, et un Art libre, honni et décrié : Or, tous les grands, les vrais

artistes n'ont jamais voulu relever que d'eux-mêmes, ils sont avant tout, libres et indépendants. Il semble en effet, que si l'on consulte la plupart des artistes sur ce sujet, leur réponse sera en faveur de la thèse individualiste ; certains en veulent l'application d'une manière absolue : tel M. Vincent d'Indy qui écrit : « Je considère l'enseignement des arts par l'État comme une simple monstruosité. La carrière de l'artiste est et doit être essentiellement libre ; de quel droit l'État veut-il mettre des entraves à cette liberté ? » M. Élie Faure, qui demande la suppression du budget des cultes et du budget des beaux-arts, à plus forte raison. M. Charles Morice qui fait une violente sortie contre l'État : « Il est certain que l'État, en se mêlant de collaborer à la production esthétique, soit par l'éducation, soit par la sanction, s'est rendu complice d'un nombre incalculable de véritables crimes... Quel génie, quel talent, a-t-il aidé à s'accomplir ? L'État n'intervient jamais que quand l'artiste n'a plus besoin d'être aidé. »

L'individualisme de M. Frantz Jourdain est moins rigoriste, il réclame seulement la neutralité de l'État. « Le seul rôle de l'État est d'encourager les arts et de rester loyalement neutre dans les luttes des partis. »

M. Paul Adam, MM. J. H. Rosny se contentent de critiquer l'enseignement esthétique donné par l'État.

D'autres artistes, tout en tenant à leur indépendance, ne repoussent pas l'idée d'intervention de

l'État et font preuve de libéralisme; ainsi M. J. Claretie : « Je suis individualiste en Art par principe, mais est-ce à l'heure où les autres nations se préoccupent de venir officiellement en aide aux artistes, de fonder des établissements d'enseignement, etc., qu'il faut songer à détruire ceux que nous avons ? Je suis pour les indépendants. Mais remarquez que ce sont eux qui, bien souvent, se plaignent de n'être pas assez « protégés ».

A côté de l'opinion des artistes, il est nécessaire aussi de donner l'avis des économistes individualistes sur ce sujet.

Du journal des économistes de Molinari, nous tirons les principaux arguments individualistes contre l'intervention en matière théâtrale. Il nous faut cependant tenir compte de ce que ces arguments étaient formulés en 1850, alors que les privilèges existaient encore et qu'ils ont aujourd'hui perdu beaucoup de leur valeur, puisque les privilèges ont été abolis par un décret impérial de 1864.

Les théâtres, disent les individualistes, et surtout ceux que les subventions placent plus étroitement dans la main du gouvernement, sont assujettis à fournir des loges et des entrées gratuites sans nécessité bien démontrée; la plus grande partie de la subvention, à si grand'peine arrachée aux contribuables, ne sert donc à d'autre fin qu'à procurer gratuitement le plaisir du spectacle aux gros bonnets de l'admi-

nistration, à leurs amis, et aux amis de leurs amis.

Cet argument n'est pas sans valeur : mais le trafic des billets de faveur n'a pas lieu seulement dans les théâtres subventionnés, il existe dans tous les théâtres, et existera toujours quoi qu'on fasse. Il est certain que les ministères ont à leur disposition un assez grand nombre de places, non seulement des théâtres subventionnés, mais de tous les théâtres : pour les théâtres subventionnés, c'est presque un droit ; pour les autres, c'est le paiement d'une autorisation quelconque. A la fin de l'année 1909, il y eut à la société des auteurs une vive discussion pour la suppression du billet de faveur, mais on ne put arriver à une entente sur cette question, on décida seulement de le taxer du droit des pauvres, et ce n'est pas une des moindres ressources de l'Assistance publique.

Dans les industries libres, disent encore les individualistes, on peut proportionner la production à la consommation, on n'est pas obligé de continuer, lorsque la demande se ralentit ou s'arrête ; il en est autrement pour les théâtres subventionnés, ils sont tenus de demeurer constamment ouverts, l'été aussi bien que l'hiver, de plus, c'est le ministre qui nomme le directeur des scènes subventionnées : or, il est choisi bien plus d'après ses recommandations ou ses opinions politiques, que sur ses aptitudes spéciales : là où il faudrait un administrateur, on place un journaliste ! Ce directeur improvisé par le bon plaisir minis-

tériel est investi des pouvoirs les plus étendus : il conclut des engagements, engage des dépenses et gère l'entreprise jusque dans les moindres détails, sans que la société en commandite qui le soutient, puisse avoir aucun recours sérieux contre sa mauvaise gestion.

En diminuant le nombre des théâtres qui offrent des salaires aux acteurs, le privilège a nécessairement abaissé le prix courant du travail des artistes dramatiques ou lyriques ; en outre, leurs traitements ont été rendus précaires par les mauvaises conditions d'exploitation dans lesquelles le privilège a placé les entreprises théâtrales : il est rare que la foule des artistes des troupes de département reçoivent intégralement leurs salaires ; vers la fin de la saison, on les paye en billets, et Dieu sait si ces billets sont régulièrement acquittés. En revanche, le privilège et les subventions ont surélevé les traitements des premiers sujets : le métier d'artiste n'étant pas encore une profession régulière, à laquelle on veuille, dans tous les rangs de la société destiner ses enfants, le nombre des acteurs qui ajoutent à leurs dons naturels une bonne éducation dramatique ou lyrique, est excessivement restreint ; il en résulte que les artistes d'élite étant très demandés et peu offerts, peuvent surélever le prix de leur travail et imposer aux entreprises privilégiées des conditions véritablement ruineuses.

Les individualistes continuent à faire le procès du

privilège et de la subvention, qui, d'après eux, ont amené : des perturbations dans le prix des pièces de théâtre par la formation de l'Association des auteurs dramatiques, la faillite des spectacles forains qui payaient aux directeurs privilégiés le cinquième de leur recette brute ; l'obligation pour la partie la plus pauvre de la nation, paysans ou ouvriers, de contribuer à la subvention de théâtres auxquels ils ne vont guère ; la fixation arbitraire du prix des places ; la nécessité pour le public de se contenter des pièces que les directeurs privilégiés veulent bien lui offrir.

Et ils concluent : « A qui donc en réalité profite ce régime, qui emprisonne dans d'étroites limites l'industrie des théâtres ? Aux auteurs ? Aux acteurs ? Mais, sauf quelques exceptions, ils en sont victimes ! Au public ? Mais, il paye trois ou quatre fois trop cher le plaisir du spectacle ! Aux directeurs ? Mais, si quelques-uns s'enrichissent, le plus grand nombre se ruine, et tous crient misère par-dessus les toits ! Ne serait-il donc pas bien temps d'en finir avec ce régime barbare et cher ? Au lieu de quêter incessamment des subventions et des secours, directeurs, auteurs et artistes, ne feraient-ils pas mieux de réclamer tout simplement la liberté et l'égalité devant l'impôt ? »

Tels sont les arguments de l'école individualiste contre l'intervention : nous ne nous attarderons pas à les réfuter point par point, mais nous avons tenu à les exposer un peu longuement parce que c'est à

la thèse individualiste que nous rallierions nos suffrages si, au delà de l'individu, il n'y avait pas l'intérêt supérieur de la nation.

En opposition avec la doctrine de liberté absolue, les théoriciens du collectivisme préconisent la réglementation à outrance, le monopole absolu, l'Étatisme : en art, leur système aboutit à la formule : l'Art collectif dans l'État souverain.

A l'Art libre et indépendant que propose l'individualisme, les collectivistes répondent en réclamant l'État comme protecteur nécessaire de toute intelligence, de toute inclination artistique : nous n'approfondirons pas cette doctrine, qui n'a que la valeur et l'éclat d'une construction platonicienne, dont les arguments s'étalent en longues périodes et en phrases pompeuses, sans grande utilité pratique. Si l'État, dans son enseignement artistique, parvient à découvrir et à mettre en lumière quelques tempéraments d'élite, combien ce même enseignement formel, rationnel sans doute mais rigoureux, déformera-t-il de natures artistes, et étouffera-t-il de talents véritables qui auraient grandi et se seraient fortifiés au grand air de la liberté ! La liberté est de l'essence même de l'Art. On sait trop de nos jours à quelles piteuses élucubrations conduit l'Art officiel, les chefs-d'œuvre ne se font pas sur commande, ils jaillissent spontanément à un moment quelconque qui n'est pas l'heure officielle. Dans la société collectiviste, l'État représentera

le goût des collectivités, et celles-ci influenceront l'enseignement. Le collectivisme souhaiterait en secret que l'art se soumit à son idéal, mais le droit inaliénable de la personnalité d'un artiste, pourrait-il se concilier avec de pareilles prétentions ?

Considérer l'individu comme fin dernière, le laisser agir selon son intérêt personnel en face de la libre concurrence, c'est s'exposer à voir échouer les plus nobles entreprises. D'autre part, faire abstraction complète de l'individu, c'est donner à l'État un trop grand rôle, étouffer les initiatives et s'exposer à un joug des plus tyranniques.

Mais, si au lieu de considérer, d'un côté l'individu n'utilisant que ses propres ressources, de l'autre, l'État absorbant l'individu, nous recherchons leur union intime, leur coopération immédiate, nous sommes amené à l'idée de nation qu'enseigne la doctrine d'économie nationale à laquelle nous nous rattachons pour justifier l'intervention.

L'individualisme, le collectivisme surtout présentent une argumentation qui s'éloigne souvent bien loin de la réalité, parce que les expressions qu'ils emploient ne correspondent à rien de précis : M. Berthélemy pense que l'on arriverait plus vite à la vraie solution si : « au lieu de rechercher quelles doivent être les « fonctions de l'État », on se demandait seulement quels services ou quels genres de services on peut attendre de ceux qui gouvernent. »

Nous ne considérerons donc pas l'intervention comme un devoir, mais comme une aide, et cette aide découlera naturellement, du souci que doit avoir l'État d'éclairer le goût du public. Le théâtre est un procédé d'enseignement, et comme tel, l'État ne peut pas s'en désintéresser ; la puissance intellectuelle et artistique d'un pays est une force qu'il faut conserver et accroître.

Ne pas intervenir, c'est laisser l'individu libre de faire prospérer ou de laisser tomber un art qui est la gloire de la nation, c'est lui permettre de chercher son intérêt personnel au détriment et sans souci de l'Art.

Intervenir au contraire, c'est aider, c'est voir plus loin que le moment présent, c'est donner la force de supporter les crises passagères, c'est surtout permettre de ne pas rechercher uniquement les bénéfices financiers mais principalement les avantages intellectuels qui profiteront non seulement à l'individu mais encore à l'État, c'est-à-dire à la Nation.

L'État interviendra pour exiger certaines garanties : on ne peut pas plus laisser des directeurs de théâtre compromettre notre art national par une mauvaise gestion, qu'on ne laisse des médecins, des avocats, des professeurs, exercer sans diplômes. Sans doute, objecte Molinari, une entreprise théâtrale mal conduite peut compromettre de nombreux intérêts, mais pourquoi l'État interviendrait-il en cette matière,

alors qu'il laisse l'industrie périliter au gré de l'initiative privée ?

Cet argument est assez spécieux.

Mais il faut bien considérer qu'une entreprise industrielle ne peut guère se lancer sans capitaux fixes, tandis que rien n'empêchera un directeur de théâtre de risquer une exploitation sans capitaux, et de compter, pour faire face à ses charges sur les premières recettes ; de plus, il y va de l'intérêt général de ne pas laisser périliter une entreprise théâtrale ; enfin, les artistes engagés, ayant à courir l'aléa d'une bonne ou mauvaise exploitation, se montreront plus exigeants, n'ayant pas comme dans l'industrie un privilège sur les salaires.

L'intervention de l'Etat a permis aux théâtres de soutenir certaines pièces qui, mal accueillies à l'origine, ont été depuis consacrées par les succès : *Car-men* eut de mauvais débuts et fut comme imposée au public ; maintenant, les amours du soldat et de la bohémienne immortalisés par Bizet, connaissent une carrière qui semble ne devoir jamais finir.

L'intervention se justifie encore, par le nombre de personnes que fait travailler le théâtre et dont l'État ne peut se désintéresser : l'Opéra à lui seul est tout un monde, il fait vivre 1.800 personnes, et nul doute que sans l'aide que l'État lui concède une pareille organisation ne puisse se soutenir.

Il est incontestable que depuis des siècles, la musi-

que entre pour une grosse part dans le patrimoine artistique de la France et qu'elle contribue à son prestige. Il appartient à l'État de maintenir ce prestige et, en le faisant, il obéit non seulement à une pensée économique, mais à une sorte d'amour-propre, d'honneur national. Il doit avoir à cœur de soutenir la science musicale, c'est-à-dire les conservatoires, les écoles de musique, et l'expression de cette science, l'Art, c'est-à-dire l'Opéra, l'Opéra-Comique, les concerts, au même titre qu'il veille à la protection de nos manufactures et de nos musées nationaux.

Son action ne remplace pas l'initiative individuelle qui reste libre, mais elle l'encourage et la soutient. En intervenant, comme il le fait à notre époque, l'État se tient à égale distance du monopole et de la liberté absolue, il n'est pas interventionniste au sens rigoriste du mot, il est libéral; et si l'on peut critiquer la façon dont se manifeste son intervention, il faut admettre sans réserves, le principe qui veut que l'État encourage les efforts des citoyens tendant vers un but de plus grande prospérité nationale.

M. Charles Couyba auquel nous avons emprunté la formule: L'Art libre dans l'État protecteur, nous cite pour justifier l'intervention de l'État, l'opinion d'un artiste, M. Alfred Fouillée : « Je ne suis partisan ni d'un régime d'autorité, ni d'un régime d'anarchie; je ne pense ni tout socialiser ni tout individualiser; je crois que sans être libertaire ni autoritaire, on peut

se contenter d'être tout simplement libéral. Et par libéralisme, j'entends la doctrine qui revendique tout ensemble sans la moindre contradiction, la libre initiative des individus, celle des associations particulières, enfin celle de la grande association commune qu'on nomme l'État. Aucune de ces libertés ne doit supprimer les autres ; la suppression de l'une quelconque d'entre elles, loin d'accroître les autres, les diminue. »

Nous pensons avoir suffisamment justifié le principe de l'intervention de l'État pour pouvoir examiner maintenant la façon dont il est appliqué à notre époque. Nous dégageant des idées générales que nous avons envisagées jusqu'ici, nous considérerons l'application du principe d'intervention, à l'Art musical, dont l'importance et les progrès en France augmentent sans cesse.

M. Alfred Bruneau, dans son rapport au ministre des Beaux-Arts au nom de la commission des grandes auditions musicales de l'exposition universelle de 1900, a signalé ces progrès : « Vous êtes, dit-il au ministre, le premier qui ayez songé, à mettre officiellement l'Art musical sur un pied d'égalité avec les autres, à montrer aux foules souvent moins indifférentes, moins hostiles à la beauté, qu'on ne veut bien le dire, la route parcourue d'âge en âge par cet Art. » Et il conclut par un appel aux jeunes talents : « Qu'ils entrent vaillamment dans l'inconnu de ce ^{xx}^e siècle

dont ils seront peut-être les héros ; et que, à l'exemple des vieux, travaillant en la dignité et l'espérance, ils s'inspirent de notre terre généreuse et fertile, de notre doux ciel affectueux, des bonheurs ou des tristesses de l'existence bien-aimée malgré tout. »

CHAPITRE II

Des subventions.

En concluant dans notre chapitre précédent à la collaboration de l'individu et de l'État de la façon la plus libérale, nous avons écarté le système de la régie. Cependant, il est bon de remarquer que ce système a été appliqué, et qu'il existe encore en France pour certains théâtres de province qui n'ont pas réussi avec la subvention. Instituée généralement après de gros déficits, la régie n'arrive pas à les combler, et l'on en est réduit à fermer le théâtre, ou à revenir purement et simplement au système de la subvention.

« On peut concevoir de bien des manières l'intervention de l'État, dit M. Pierre Bossuet dans sa thèse sur l'histoire administrative des rapports des théâtres et de l'État; le système de la subvention, le plus généralement adopté, aura notre préférence, parce qu'il concilie à nos yeux, la protection et la liberté,

deux éléments indispensables l'un et l'autre à l'épanouissement de l'art théâtral. »

Dans leur traité de législation des théâtres, MM. Lacan et Paulmier écrivent : « Il est des théâtres dont la prospérité importait trop au progrès de l'Art et à la gloire du pays, pour qu'une législation éclairée ne se montrât pas jalouse de les soutenir et de les encourager en ajoutant autant que possible à la puissance de leurs moyens d'exploitation. De là, les subventions que paye l'État à certains théâtres, en exécution des lois de finance votées annuellement par les Chambres.

A côté de ces subventions, se placent celles que les communes peuvent aussi accorder aux entreprises théâtrales, soit pour en faciliter l'établissement, soit pour en aider la marche, et les préserver des désastres auxquels pourrait les exposer l'insuffisance des ressources locales. »

On peut définir les subventions : (Monval, *Revue générale d'Administration*, 1879) « le secours pécuniaire officiellement accordé et distribué, pour encourager, entretenir, et conserver une entreprise théâtrale ayant un caractère d'intérêt public général ».

De par leur nature, elles sont facultatives, en ce sens qu'elles sont votées chaque année, et peuvent être supprimées ; dans ce cas, le directeur pourrait renoncer à l'exploitation ou fermer son théâtre proportionnellement à la diminution des crédits. Le paiement de la subvention votée par les Chambres est

subordonné à l'exécution par le directeur des clauses contenues dans le cahier des charges. Les fonds de la subvention n'étant votés par les Chambres que chaque année, ne peuvent être engagés pour plus d'une année, et ils ne peuvent l'être que par le ministre.

De même que l'État, la commune alloue des subventions ; en le faisant, elle est libre d'y mettre telles conditions qu'elle juge convenables. Ces conditions doivent être exécutées par l'entrepreneur et la subvention ne lui est due qu'à charge par lui de les remplir. En l'absence de conventions particulières, la subvention accordée à l'entrepreneur pour une année d'exploitation doit être réputée n'avoir été consentie par la commune, que sous la condition qu'il exploitera pendant l'année entière ; elle ne lui est acquise que de mois en mois, si c'est de mois en mois qu'elle est payable.

L'entreprise venant à cesser avant l'expiration de l'année par la faillite de l'entrepreneur, ou par toute autre cause à lui imputable, la subvention n'est due que jusqu'au jour de la clôture ; elle ne l'est plus à partir de cette époque.

Les conditions de la subvention ne sauraient être trop précises : accordée sans condition d'un service préalable ou futur mais pour payer des dettes, faciliter un emprunt, réparer des pertes, elle est définitivement acquise à l'entreprise qui peut en disposer comme elle l'entend. La clôture du théâtre ne peut

empêcher l'exécution du contrat qui s'est formé entre le directeur et l'administration municipale. Il en a été jugé ainsi pour le directeur du théâtre de Lyon qui, ayant obtenu une somme de 15.000 francs à titre de secours extraordinaire, interrompit les représentations peu de temps après le vote du conseil municipal et ne put obtenir le versement de cette subvention. (Arrêt de la Cour de Lyon du 18 mai 1844, infirmant le jugement du tribunal de Lyon du 14 mai 1843).

Les subventions aux théâtres, votées par l'État ou par les villes, affectent différentes formes : elles peuvent consister en sommes d'argent émargées au budget, ou en jouissance gratuite d'un immeuble, paiement des frais d'éclairage, etc. En fait, dans la plupart des contrats, elles sont constituées par la jouissance gratuite de l'immeuble et le versement d'un numéraire.

Depuis plusieurs années, l'Opéra reçoit 800.000 fr., l'Opéra-Comique, 300.000. En province, les subventions varient davantage, elles sont parfois fort élevées : le théâtre de Lyon reçoit 250.000 francs de la municipalité, celui de Marseille 220.000, celui de Bordeaux 230.000.

En retour de la subvention, certaines obligations sont imposées aux directeurs et figurent au cahier des charges.

Le cahier des charges détermine d'abord le réper-

toire : ainsi, l'Opéra ne peut monter que le grand opéra ou le ballet, l'Opéra-Comique ne peut monter que des opéra-comiques, toutefois cette clause est appliquée avec une certaine tolérance.

Afin de protéger les compositeurs, le cahier des charges contient, pour l'Opéra, l'obligation de monter par an au moins quatre actes nouveaux d'opéra et deux de ballet ; tous les deux ans, deux de ces actes doivent être composés par un grand prix de Rome désigné par le ministre sur l'avis de l'Académie des Beaux-Arts.

L'Opéra-Comique doit jouer dix actes nouveaux par an, et les élèves de la villa Médicis, ont droit à un tour de faveur, pour la représentation d'un ouvrage dans l'année de leur sortie.

La concession est accordée à des directeurs entrepreneurs pour une durée variable (sept ans pour l'Opéra et l'Opéra-Comique) ils gèrent à leurs risques et périls et sont placés sous le contrôle de l'État représenté par un fonctionnaire spécial, commissaire du gouvernement près des théâtres subventionnés : leur privilège est personnel et ne peut être cédé ni donné en garantie : ils sont autorisés à porter en dépenses les appointements fixés par le cahier des charges, et doivent fournir un cautionnement qui est de 40.000 francs pour l'Opéra-Comique et de 400.000 francs pour l'Opéra ; cette somme est comprise dans l'apport de 800.000 francs auquel est

assujetti le directeur de ce dernier établissement.

En cas d'inobservation des règlements et des cahiers de charges, le ministre peut prononcer des amendes de 500 à 2.000 francs et même décider le retrait du privilège. Le directeur de l'Opéra peut se retirer de lui-même, à charge de justifier de 300.000 francs de perte nette ; en fait, l'administration se réserve tout pouvoir sur les directeurs ; d'après les cahiers des charges, ils peuvent être révoqués : pour l'Opéra-Comique « lorsqu'ils ont cessé de mériter la confiance de l'administration », et pour l'Opéra « s'ils ne dirigent pas avec la dignité et l'éclat qui conviennent au premier théâtre lyrique national ».

Les cahiers des charges contiennent encore beaucoup de clauses qui viennent parfois diminuer singulièrement le bénéfice des subventions : l'Opéra en première ligne et l'Opéra-Comique prennent et doivent engager les lauréats des concours du Conservatoire, moyennant un traitement minimum de 5.000 fr. pour la première année et de 7.000 francs pour la seconde : ces deux théâtres sont astreints à donner des représentations gratuites au 14 juillet, et chaque fois que le ministre le requiert, sauf indemnité ; nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur ce sujet en étudiant l'application des subventions aux différents théâtres de musique.

Dans les actes que les directeurs de théâtres subventionnés auront pu faire, et dans les contrats

qu'ils auront pu passer, il est intéressant de rechercher la compétence des juridictions à choisir en cas de discussion. En principe, elle devra toujours être déterminée par la nature de la contestation, selon les règles ordinaires, sans égards aux stipulations qui auraient indiqué d'autres juges, à moins que ce ne soit des arbitres. Le conseil d'État est revenu à cette doctrine, dans un arrêt du 10 juin 1829 rendu en faveur d'un fournisseur qui était convenu, dans un marché passé avec une ville, de soumettre toutes les difficultés à venir au jugement de l'autorité administrative. Le conseil d'État a jugé : que le traité devait être de par sa nature, soumis à la juridiction des tribunaux et que les parties n'avaient pu, par une convention privée insérée dans le dit traité, déroger à l'ordre des juridictions. MM. Vivien et Blanc font observer que l'on suit des principes semblables pour les subventions accordées aux théâtres, dans certaines villes, par l'autorité municipale ; les traités spéciaux font la loi dans chaque localité, seulement, il faut remarquer, et c'est ce qu'a jugé le conseil d'État, que le pouvoir municipal ne peut, dans une pareille convention, transporter dans le domaine administratif des attributions que les lois placent exclusivement dans la compétence des tribunaux.

Il y a des autorisations accordées aux théâtres, qui comportent en elles-mêmes de véritables subventions tacites.

Autrefois certains théâtres avaient le droit de percevoir sur les autres spectacles de curiosité une sorte d'impôt, généralement un cinquième de la recette brute, défalcation faite du droit des pauvres, c'était là une sorte de subvention (décret du 8 juin 1806, ordonnances de 1815 et de 1824).

Plusieurs jurisconsultes éminents se sont prononcés contre la légalité de ces ordonnances : cette taxe ne pouvant, disaient-ils, être perçue au profit de certains théâtres, qu'en vertu d'une loi, et non d'un simple règlement de l'autorité municipale ; et la cour de Rennes a jugé dans ce sens (21 avril 1894).

Pourtant, la jurisprudence s'est prononcée différemment ainsi, il a été jugé :

1° Que la subvention établie en faveur des théâtres d'arrondissement n'a pas le caractère d'impôt ; qu'elle n'est autre chose qu'une condition imposée par l'autorité qui a le droit « d'accorder ou de refuser l'autorisation ; qu'en conséquence l'ordonnance du 8 décembre 1824 est valable (Aix, juillet 1836) (Paris, 20 février 1844) (Nantes, 4 juillet 1855).

2° Que cette redevance n'a été abolie ni par la charte de 1830 (Grenoble, 6 juillet 1833), ni par la Constitution de 1848 (Metz, 23 mai 1849).

3° Que la subvention n'est pas moins due, quoique l'on n'exige pas à l'entrée de payer une certaine somme, si néanmoins les personnes ne sont admises

que sous l'obligation de faire quelque consommation de denrées ou de rafraîchissements.

Le prélèvement du cinquième des recettes brutes des spectacles de curiosité doit être réparti entre tous les directeurs des théâtres privilégiés de la ville et non pas exclusivement attribué au théâtre principal de cette ville (Nîmes, 23 décembre 1844).

Ce droit au prélèvement du cinquième des recettes n'existe plus de nos jours depuis la suppression des privilèges en 1864.

Une subvention tacite établie tout récemment, est l'autorisation donnée aux directeurs des théâtres subventionnés, de prélever le droit des pauvres en sus du prix des places normalement fixé. Bien que ce droit ne soit pas perçu en plus du prix ordinaire sur les places bon marché et que ces dernières restent soumises à l'ancien droit de perception, cette nouvelle taxation n'en constitue pas moins une augmentation réelle des recettes puisque la clientèle des théâtres n'a pas diminué, et par suite une véritable subvention.

On a proposé la réduction et même la suppression des subventions, du fait que les directeurs des théâtres subventionnés ont derrière eux une société en commandite et que cette société, portée à un capital un peu plus élevé, suffirait en partie, ou même totalement, à faire marcher les théâtres en question.

Cet argument n'est pas sans valeur : le comman-

ditaire de théâtres est en effet un être à mentalité spéciale, dont la générosité semble inlassable, et nous renvoyons, pour le juger, au petit chef-d'œuvre d'ironie fine et satirique qu'est l'article de M. Fernand Vanderem paru dans *Le Figaro* du 27 février 1909 et déjà rapporté dans la thèse de M. Pierre Bossuet.

Mais, outre qu'en province les commanditaires de théâtre sont assez difficiles à trouver, à Paris, compter sur leur concours est en somme assez aléatoire; s'il en est parmi eux quelques-uns, qui se servent de l'influence, que donne un gros capital engagé, pour faire œuvre d'artiste, la majeure partie n'est animée que du souci de caser une maîtresse, d'âge parfois respectable, mais de talent toujours jeune: satisfaction vaniteuse pour les uns, façon de « se poser » pour les autres, et l'Art, dernier des soucis.

Les commanditaires passent, secouée par les grandes crises politiques, économiques ou financières, leur mentalité peut changer, il appartient à l'État de demeurer le gardien de ce capital : Art, et de le faire fructifier au mieux des intérêts de la nation.

Le but de l'État en subventionnant les arts devrait être de former le goût du public, de l'instruire en lui faisant connaître nos classiques et aussi de protéger les jeunes talents, en assurant, dans la plus large mesure possible, un débouché à leurs œuvres, loin des intrigues et des combinaisons financières plus ou moins avouées. Or, en laissant aux directeurs des

théâtres subventionnés (à l'exception de la Comédie Française dont le Comité de lecture vient d'être rétabli) le soin d'accepter ou de refuser les œuvres à eux présentées, il semble que la protection de l'État ne soit pas suffisante : il serait utile d'entourer les directeurs de nos scènes subventionnées d'un comité de réception des ouvrages : le choix des pièces, remis entre les mains d'hommes du métier serait une sérieuse garantie. Et ce que devrait faire l'État pour le théâtre, il devrait également l'instituer pour tous les arts en général, et ne pas laisser à un homme, voire même un ministre plus ou moins compétent, le soin de décider en dernier ressort. Les décisions prises ainsi sont le plus souvent arbitraires, d'autant plus que, parmi les nombreux changements ministériels, les capacités spéciales ne sont guère respectées : ce n'est pas nécessairement un artiste qui présidera à la destinée des Beaux-Arts, ni un marin à la marine : on verra parfois aux Travaux publics un maître du barreau, et tel qui n'a aucune capacité spéciale, ira s'asseoir sous le chêne de Saint-Louis.

Il ne faudrait pas non plus qu'en échange de l'aide matérielle qu'il leur prête, l'État imposât aux scènes subventionnées des obligations trop dures ou trop en dehors du but même de la subvention : en obligeant les théâtres qu'il soutient à monter tel ou tel ouvrage, il aboutirait vite à une sorte de monopole, au théâtre d'État : et ce serait s'exposer à des pertes

sérieuses en ce qui concerne la gestion financière du théâtre et à de lamentables exhibitions au point de vue de l'Art.

En 1879, le ministre des Beaux-Arts disait, qu'il serait à souhaiter que l'on créât des auditions pour les artistes musiciens, comme l'ont créé des expositions pour les peintres.

Cette idée était séduisante et infiniment moins onéreuse que la subvention de l'Opéra qui coûte 5.000 fr. à l'État par représentation.

Toutefois l'idée n'eut pas de suite et il parut plus simple de s'adresser à des sociétés musicales auxquelles on pourrait, moyennant une légère subvention, imposer l'exécution de certaines œuvres. D'ailleurs, on l'a dit à la tribune, c'est l'Art qu'il faut protéger et non pas les artistes. Ces derniers recevront des encouragements indirects du fait de la protection de l'Art. C'est bien là, en effet, le but de l'intervention administrative. L'effort nécessaire pour atteindre le résultat désiré est plus ou moins considérable selon les circonstances et selon les époques; pourtant, les subventions restent les mêmes pendant un temps souvent fort long, tantôt constituant pour le directeur du théâtre un supplément de bénéfices, tantôt impuissantes à le sauver du déficit. La durée des exploitations n'a pas suffi à l'établissement d'une moyenne normalement rémunératrice et l'histoire financière des théâtres fait ressortir des fluctuations

bien souvent indépendantes du savoir-faire des directeurs. Il serait à souhaiter que les subventions aient une certaine élasticité pour compenser l'influence produite sur les recettes par les événements les moins imprévus : expositions, ouverture de nouvelles salles, grosses réparations, réactions provenant des phases diverses que traverse la vie publique d'une nation. Un pas dans cette voie a été fait en 1875, quand l'État exigea le partage des bénéfices produits par la nouvelle salle d'Opéra. D'autre part, en novembre 1888, un député disait à la Chambre : « Il n'y a certainement pas entre les sacrifices qu'on nous demande et que nous octroyons avec trop de libéralité, et les services rendus au public, une équivalence suffisante » ; voulant indiquer par là, qu'un contrôle serait nécessaire auprès de chaque scène subventionnée sur l'emploi des crédits alloués ; ces paroles étaient dites au moment même où la direction de l'Opéra d'alors venait de faire près de 400.000 francs de bénéfices, alors que la précédente avait eu en déficit à peu près la même somme.

L'éventualité d'une suppression totale ou d'un vote restrictif du montant de la subvention a été envisagée, elle est prévue par le cahier des charges en ce qui concerne l'Opéra : le concessionnaire peut, dans le premier cas, se retirer après liquidation de ses droits, mais s'il s'agit d'une simple atténuation, la somme primitivement allouée est divisée en autant

de parties qu'il y a de jours de représentations et le théâtre peut n'être ouvert que pendant un temps proportionnel à l'allocation réduite.

« L'existence des grandes scènes parisiennes, sous le patronage des pouvoirs publics, écrit M. Boutarel, n'est pas indissolublement liée au système des subventions. En 1879, la commission consultative des théâtres s'était prononcée en faveur de la régie de l'Opéra par l'État. M. Jules Ferry avait proposé une autre combinaison : c'était de confier les services de l'Académie de musique à une société en commandite, avec un directeur et un conseil d'administration nommés par le gouvernement : une garantie de 200.000 francs était en outre assurée en cas de pertes. »

Il y a quelques années, d'assez vives critiques s'élevaient contre les théâtres subventionnés, on trouvait que dans ces théâtres, le niveau de l'Art avait fléchi, et le rapporteur du budget de l'année 1891, faisant cas de ces critiques dans son rapport, disait qu'elles « pouvaient faire mettre en question l'opportunité des sacrifices consentis ».

Nous avons admis l'intervention de l'État, et nous avons pensé que l'expression la meilleure de cette intervention étaient les subventions ; il ne s'ensuit pas que ces dernières soient parfaites, loin de là, nous avons vu quelques-unes des critiques qu'on leur adresse, et nous aurons à revenir sur ce sujet dans

notre troisième partie ; mais, si nous leur avons donné la préférence, c'est qu'elles nous ont paru exprimer la collaboration entre l'État et l'individu dans son sens le plus libéral.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

L'enseignement musical. — Le Conservatoire national de musique et de déclamation. — Les succursales du Conservatoire et les écoles de musique dans les départements.

Une des raisons qui nous ont fait justifier l'intervention de l'État, c'est qu'il lui appartient d'aider, dans la plus large mesure possible, toute œuvre d'éducation artistique et moralisatrice et de contribuer au développement des jeunes talents. Cette éducation doit commencer à l'école maternelle et dans les salles d'asile, pour se continuer toujours : or, comment obtenir pratiquement cette culture en ce qui concerne l'Art musical ?

M. Charles Couyba dans son ouvrage : *l'Art à l'École*, nous indique les moyens les plus efficaces :

« 1° En introduisant une épreuve de musique dans le programme de l'examen de sortie de l'école normale ; 2° En comprenant la musique parmi les matières imposées pour l'obtention du certificat d'études primaires. Mais, pour que l'éducation musicale porte ses fruits, il faut que l'enfant puisse entretenir son éducation première ; ce but serait atteint, si, dans chaque école, des cours du soir, des séances musicales offertes aux parents, procuraient aux jeunes gens l'occasion de se réunir pour interpréter de belles œuvres, et, par cette communion de sentiments élevés, de contribuer à leur propre perfectionnement moral, tout en répandant autour d'eux les idées de beauté, de bonté et de concorde, sources véritables de toutes les aspirations nobles et généreuses. »

« Un budget des Beaux-Arts, écrit encore M. Louis Buyat dans son dernier rapport à la Chambre, ne peut se justifier sous un régime comme le nôtre, que si l'État y voit le complément de son œuvre d'éducation dans ce qu'elle a de plus élevé. »

De fait, l'éducation musicale est à l'heure actuelle assez répandue parmi la jeunesse française ; nombreuses sont les écoles qui organisent des cours de solfège, d'instruments et de chant. Ces notions premières inculquées à des natures musicalement douées, les préparent efficacement à l'enseignement du Conservatoire.

Le Conservatoire national de musique et de déclai-

mation est consacré à l'enseignement de la musique vocale et instrumentale et de la déclamation dramatique et lyrique.

On retrouve son origine dans la musique de la garde républicaine organisée en 1789, transformée en école de musique municipale en 1792, puis en Institut national de musique en 1793.

Le Conservatoire, qui eut pour fondateur Bernard Sarrette, fut définitivement constitué sous le titre actuel en 1795 et ouvrit le 22 octobre 1796.

Son organisation est réglée par un décret du 9 septembre 1878 et par un arrêté ministériel du 11 septembre suivant.

Le Conservatoire est placé sous l'autorité d'un directeur nommé par décret du président de la République sur la proposition du ministre.

Le corps enseignant se compose de professeurs titulaires, de professeurs agrégés et d'accompagnateurs chargés de l'étude des rôles, tous nommés par le ministre, sur la présentation du directeur du Conservatoire et sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, et de répétiteurs nommés par le directeur du Conservatoire.

L'enseignement donné gratuitement se divise en neuf parties : 1° solfège et théorie musicale ; 2° harmonie orgue et composition ; 3° chant et déclamation lyrique ; 4° piano et harpe ; 5° instruments à archet ; 6° instrument à vent ; 7° classes d'ensemble ; 8° lec-

ture à haute voix, diction et déclamation dramatique ;
9^e histoire générale de la musique, histoire et littérature dramatique.

Il y a deux conseils d'enseignement, présidés par le ministre ou par le directeur des Beaux-Arts, et en leur absence par le directeur du Conservatoire ; l'un, pour les études musicales, dont font partie les membres de la section de musique de l'Institut et les professeurs de composition au Conservatoire, et l'autre pour les études dramatiques dont font partie trois auteurs dramatiques membres de l'Académie française désignés par le ministre, et le doyen des professeurs de déclamation dramatique au Conservatoire.

Pour chaque section de l'enseignement, il est institué un jury d'admission, composé des membres du conseil d'enseignement et des professeurs titulaires spéciaux ; il existe également pour chaque section un comité d'examen composé, outre les membres du conseil d'enseignement pour les études musicales, de six membres choisis par le ministre parmi les professeurs titulaires du Conservatoire et parmi les artistes étrangers à l'école.

Les jurys des concours se composent, en plus du directeur du Conservatoire président, de huit ou dix membres, pris pour la moitié au moins parmi les personnes étrangères au Conservatoire. A la suite des concours annuels, sont décernées des récompenses qui constituent les seuls titres que les élèves rempor-

tent de l'enseignement reçu ; chaque lauréat obtient un diplôme, les premiers et seconds prix reçoivent une médaille d'argent.

D'après l'article 48 du règlement du 11 septembre 1878, les élèves ne peuvent s'engager dans aucun théâtre avant d'avoir terminé leurs études : après leur sortie, ils doivent se tenir pendant deux ans à la disposition du ministre des Beaux-Arts et prêter leur concours pendant le même laps de temps aux théâtres subventionnés dans le cas où ils seraient réclamés par eux. De plus, en échange d'exemption militaire et des soins, frais et dépenses nécessités par leur instruction, les élèves s'engagent à « donner leur concours aux théâtres nationaux ».

La dérogation à ces engagements a donné lieu à quelques arrêts : Tribunal de la Seine, 4 février 1881, 30 mai 1888.

Le Conservatoire national a des succursales dans les départements, non pas que ces établissements en dépendent à proprement parler, mais ils ont en partie du moins les mêmes programmes et les mêmes méthodes d'enseignement.

Le but de l'enseignement du Conservatoire peut amener aussi au concours pour le grand prix de Rome ; il y a autant de concours qu'il y a de branches d'enseignement à l'école des Beaux-Arts, c'est-à-dire cinq, dont la musique. Jusqu'en 1863, l'Académie des Beaux-Arts avait toujours été seule chargée du jugement de

ces concours annuels, lorsqu'un décret du 13 novembre 1863 vint retirer ce jugement à l'Académie pour le confier à un jury spécial dont il déterminait la composition : l'Académie se pourvut devant le conseil d'État qui rejeta sa requête par un arrêt du 21 juillet 1864. Un décret du 13 novembre 1871 a rendu à l'Académie des Beaux-Arts une partie des attributions que le décret de 1863 lui avait enlevées ; désormais les concours pour le grand prix de Rome se font sous la direction de l'Académie.

Pour la musique, le concours d'essai comporte une fugue vocale à quatre portées et un chœur, à quatre voix au moins avec orchestre : le concours définitif consiste à mettre en musique une scène lyrique à deux ou trois voix autant que possible. Les concours pour la musique se font au Conservatoire ; les concours définitifs ont lieu en loges, dans les conditions déterminées par le règlement de l'Académie des Beaux-Arts. La durée du concours musical est de vingt-cinq jours à partir de l'entrée en loge.

Les élèves de Rome grand prix de composition musicale ont un privilège pour être joués sur la scène de l'Académie nationale de musique : ce privilège est exposé dans l'article 15 du cahier des charges : « La partition de l'ouvrage (opéra ou ballet) en un, deux ou trois actes devra être écrite une fois en deux ans par un élève de Rome grand prix de composition musicale. »

Le compositeur de cet ouvrage sera désigné par le ministre après avis des directeurs, sur une liste de cinq noms présentée par la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts. La désignation de ce compositeur se fera à la requête des directeurs un an au moins avant l'époque où la partition complètement terminée devra être livrée.

En cas de non-exécution de cet article, les auteurs du dit ouvrage recevront des directeurs une indemnité de 5.000 francs par acte.

Depuis 1878, plusieurs décrets vinrent modifier l'organisation du Conservatoire dans ses clauses accessoires ; un remaniement assez important fut proposé en 1892 sur le rapport de M. Henry Marcel ; il contenait un vœu de sectionnement du Conservatoire en deux écoles : l'une pour l'Art musical, l'autre pour l'Art dramatique ; il réclamait en outre : le relèvement des traitements des professeurs par la création de deux classes nouvelles, l'augmentation des appointements de début des répétiteurs, la dotation de six nouveaux cours à raison de 1.500 francs de traitement minimum des professeurs par cours, la suppression de classes préparatoires de piano et de clavier ; soit en tout une augmentation annuelle de dépenses de 26.800 francs.

Un décret du 6 août 1894 institua une seconde classe d'Opéra, modifia l'âge d'admission et créa de

nouvelles dispositions relatives aux limites d'âge, nombre d'années d'études, etc.

De 1902 à 1906, de nombreux décrets, instructions, arrêtés, vinrent régler le fonctionnement du Conservatoire.

Un arrêté du 30 novembre 1902 porte de 10 à 12 le nombre maximum des élèves dans les classes préparatoires de plusieurs instruments.

Un décret du 3 novembre 1905 crée deux emplois de professeurs supplémentaires de chant, sans traitements. Un arrêté du 3 novembre de la même année porte de huit à dix le nombre des classes de vocalisation et de chant.

Une instruction en date du 5 novembre 1905 modifie les conditions générales de l'enseignement du chant.

Un décret du 3 février 1906 crée une sixième catégorie de professeurs : les professeurs supplémentaires sans traitement, nommés par le ministre dans les mêmes conditions que les professeurs titulaires. Un arrêté, en date du même jour, crée une classe de prosodie lyrique et la rend obligatoire pour tous les élèves des classes de déclamation lyrique.

Un arrêté en date du 30 mars 1906 apporte quelques modifications relatives : au nombre maximum des élèves à admettre dans certaines classes, aux élèves susceptibles d'être incorporés, et aux élèves étrangers.

Par décret du 3 avril 1906, voix « délibératrice » est

conférée au secrétaire général du Conservatoire, dans les séances du Conseil supérieur d'enseignement des jurys d'admission, des comités d'examens des classes et des jurys de concours.

D'après ces décrets, l'on voit que le Conservatoire est sujet à de nombreuses et fréquentes modifications, nous n'approfondirons pas davantage ces remaniements successifs, nous réservant à la fin de ce chapitre de juger et d'apprécier les résultats obtenus.

Depuis une dizaine d'années, la subvention au Conservatoire national n'a pas beaucoup varié : notons cependant une légère augmentation d'ailleurs pas encore suffisante.

En 1902, le crédit voté pour le personnel était de 193.200 francs et pour le matériel de 63.500 francs.

En 1905 nous retrouvons les mêmes sommes, pour le personnel comme pour le matériel.

En 1906, les crédits augmentent : du rapport de M. Albert Gérard au Sénat, nous extrayons ces chiffres :

Pour le personnel.

Crédit demandé pour 1906	193.200 fr.
Crédit voté par la Chambre des députés. . .	194.100
Différence en plus	<u>900</u>
Crédit proposé par la commission des finances.	194.100 fr

Pour le matériel.

Crédit pour 1906.	70,000 fr.
Crédit voté pour 1905.	63,500 fr.
Différence en plus	6,500
Crédit voté par la Chambre des députés . . .	69,100 fr.
Différence en moins	900
Crédit proposé par la commission des finances.	69,100 fr.

Cette augmentation de 6.500 francs n'est qu'apparente : elle est prélevée sur le chapitre 51 (matériel de conservation des palais nationaux), en vue de permettre l'organisation des concours publics du Conservatoire dans la salle de l'Opéra-Comique.

Quant à la différence de 900 francs entre le crédit demandé et le crédit voté par la Chambre des députés, elle n'est que le résultat du transfert de pareille somme au chapitre 15 du budget des Beaux-Arts (Conservatoire national de musique et de déclamation. Personnel).

Depuis 1906, les crédits ont encore augmenté, pour se maintenir à peu près stationnaires durant ces deux dernières années : le rapport à la Chambre des députés pour l'année 1910 de M. Louis Buyat nous fournit les chiffres suivants :

Personnel

Crédit demandé par le Gouvernement . . .	199.300 fr.
Crédit accordé pour 1909	199.300
Crédit proposé par la commission.	199.300

Matériel

Crédit proposé par la commission.	68.600
Crédit demandé par le Gouvernement . . .	68.600
Crédit accordé pour 1909	69.100

Le crédit du chapitre 16 (matériel) a été réduit d'une somme de 500 francs qui est transférée au crédit de l'Institut, chargé de pourvoir à toutes les dépenses des concours pour le prix de Rome.

La place déjà importante que tient le Conservatoire dans le budget des Beaux-Arts, n'est peut-être pas encore suffisante : nous verrons plus loin les critiques qui lui sont adressées et qui nécessiteraient de nouveaux crédits.

En province, il existe également un enseignement musical subventionné par l'État : il figure au chapitre 17 du budget des Beaux-Arts sous le titre : « Succursales du Conservatoire et écoles nationales de musique dans les départements. »

Les Écoles de musique succursales du Conservatoire, et les Ecoles nationales, ne dépendent pas du Conservatoire national de musique, elles ressortissent directement du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui les fait inspecter périodiquement: elles ont des règlements spéciaux approuvés par le ministre et reçoivent une subvention proportionnée à leur importance.

A l'origine, ce sont des écoles de musique municipales: leur rattachement au budget des Beaux-Arts est accordé après enquête, sur la demande des municipalités, dans les conditions résultant d'une convention passée entre la ville et le gouvernement, convention qui prévoit :

La transformation de l'école de musique municipale en école de musique nationale.

L'approbation du budget de l'école par le ministre.

L'engagement par la ville de fournir l'école et le local.

La soumission à un règlement approuvé par le ministre.

La nomination par le ministre du directeur présenté par le préfet, avec avis du maire.

L'envoi tous les trois mois au ministre d'un état de la situation financière et du personnel.

Outre ces deux sortes d'écoles, l'État prévoit au budget un certain nombre de bourses de 500 à 600 fr., chacune destinées aux élèves des écoles nationales

de musique des départements, admis au Conservatoire national de musique.

Il nous faut encore citer, comme émergeant au budget, l'école de musique classique fondée en 1853 par M. L. Niedermeyer pour former par l'étude des chefs-d'œuvre classiques des grands maîtres des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles, des chanteurs et des compositeurs de musique qui, à une profonde connaissance de leur art, unissent toutes les qualités d'une bonne éducation littéraire.

Par décret du 3 novembre 1853, 36 bourses de 500 francs chacune ont été instituées en faveur de l'école et sont accordées à des élèves désignés par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les succursales du Conservatoire national sont de fondation relativement ancienne ; les écoles nationales de musique datent seulement des trente dernières années.

Les succursales du Conservatoire national reçoivent une subvention de l'État selon leur importance : cette subvention vient s'ajouter à celle que fournit la ville. Ces subventions n'ont pas toujours eu la même importance : pour la ville de Lyon par exemple : le Conservatoire fondé en 1872 reçoit 4.000 fr. de l'État et 15.000 francs de la ville ; en 1882, l'État alloue 5.000 francs, la ville 21.800 francs. Plus tard, en 1884, intervient une convention entre l'État et la

ville : la ville maintient 21.800 francs mais l'Etat accorde 10.000 francs.

Voici d'ailleurs le taux des crédits alloués aux succursales du Conservatoire national et aux écoles nationales de musique.

Succursales du Conservatoire national

	Etat —	Ville —	
Lille	10.000 fr.	32.500 fr.	
Lyon	10.000	21.800	
Nancy	6.000	28.420	
Nantes. . . .	7.600	15.400	département 1.000 fr.
Nîmes	3.200	14.000	
Rennes. . . .	7.000	19.500	département 1.000 fr.

	Etat —
Dijon.	6.000 fr.
Montpellier.	4.000
Perpignan	5.000
Roubaix	5.000

Ecoles nationales de musique.

	Etat —
Aix	2.500 fr.
Amiens , , , , ,	3.000

Angoulême.	3.000 fr.
Bayonne	2.500
Boulogne-sur-Mer	3.500
Cette.	3.000
Chambéry	2.000
Digne.	2.000
Douai	4.500
Le Mans	4.000
Moulins.	3.000
Saint-Omer.	2.500
Tours.	3.000
Valenciennes	5.000

Les crédits proposés pour 1910 figurent au chapitre XVII du budget des Beaux-Arts et sont les suivants :

Succursales du Conservatoire et écoles nationales de musique dans les départements :

Crédit proposé par la commission	173.000 fr.
Crédit demandé par le Gouvernement	173.000
Crédit accordé pour 1909	173.000

Ces institutions, écrit le rapporteur du budget de 1910, obtiennent de bons résultats et on ne peut que les encourager, notamment les écoles nationales de musique, qui ont peut-être moins de prétentions que les conservatoires mais qui rendent de réels services.

Malgré les réorganisations successives auxquelles l'enseignement musical a été soumis, il semble bien que les subventions actuellement allouées ne soient pas suffisantes pour faire cesser les nombreuses critiques auxquelles il est en butte et dont la plupart sont parfaitement justifiées.

Certes, depuis 1906, date à laquelle M. Gabriel Fauré, dont le privilège vient d'être renouvelé, fut placé à la tête du Conservatoire national, de nombreuses et utiles réformes ont été appliquées à l'enseignement musical : et M. Albert Gérard, rapporteur au Sénat, se plaît à le reconnaître dès la première année d'exercice de cet éminent musicien.

Sous l'autorité de M. Gabriel Fauré, l'enseignement de la musique donné aux élèves de composition s'est déjà modifié selon les exigences du progrès moderne : les cours d'histoire de la musique sont faits dans un sens plus large et plus pratique, et les élèves des classes vocales et instrumentales doivent prêter leur concours aux démonstrations de ces cours. Les jurys d'admission ont été invités à ne plus réserver toutes les places aux fortes voix capables d'être destinées à la scène : des tempéraments moins robustes, des voix délicates mais musicales, des élèves doués d'organes appelés à briller dans les concerts peuvent désormais se rencontrer au Conservatoire.

On a moins attaqué l'enseignement instrumental

dont la réputation universelle défait les critiques de bonne foi : depuis la nouvelle direction tous les élèves de deuxième année sont admis aux séances de musique de chambre réservées jusqu'ici aux seuls lauréats.

Le même esprit libéral supprime aussi la limitation du nombre des élèves femmes dans les classes d'instruments à cordes.

Malgré ces efforts, de nombreuses réformes sont encore à faire et parmi les critiques qui sont adressées à l'organisation du Conservatoire, nous sommes obligés de choisir les plus importantes parmi les plus justifiées, pour ne pas les citer toutes.

A propos de ces réformes, M. Pierre Lalo, l'éminent critique musical du *Temps*, tout en rendant hommage à la direction de M. Gabriel Fauré, s'exprime ainsi : « Il y a longtemps déjà que l'enseignement du chant est la partie la plus faible du Conservatoire... Non seulement la plupart des élèves qu'il a, depuis quinze ans, présentés dans les concours, ne possédant pas l'éducation technique, avaient un style artificiel et faux, une diction sans fermeté et sans art... : mais les qualités matérielles les plus nécessaires leur faisaient défaut... Les rares grands chanteurs que nous possédons aujourd'hui n'ont pas d'héritiers désignés : on ne voit paraître personne pour tenir leur place. Par qui seront interprétées plus tard les œuvres des maîtres ? Il est temps d'aviser ; sinon

un jour prochain viendra où elles n'auront plus d'interprète du tout. »

M. Charles Couyba trouve également que l'enseignement du Conservatoire pêche par la faiblesse de l'éducation vocale. « Autrefois, dit-il, les directeurs des succursales de province avaient pour mission, non seulement de visiter les Conservatoires des départements, mais encore d'aller au cœur même du peuple dans les orphéons, écouter les jeunes chanteurs ; s'ils découvraient une belle voix, ils engageaient le chanteur à entrer au Conservatoire de sa ville, et celle-ci lui donnait les moyens d'existence pour lui permettre de travailler son art. Les Conservatoires de province, succursales du Conservatoire de Paris, ont maintenu des subventions aux chanteurs, jusqu'au jour où le Conservatoire national a supprimé le pensionnat qui les recueillait.

La suppression du pensionnat du Conservatoire est donc la première raison de la décadence des études du chant : la seconde réside dans le nouveau règlement concernant l'entrée des élèves : un élève chanteur homme ou femme ne peut pas entrer au Conservatoire, s'il n'est âgé de dix-huit ans révolus ! Combien, avant ce règlement, étaient entrés à dix-sept ans ! Tout au plus, qu'il nous suffise de citer : MM. Lassel, Maurel, Gaillard, Capoul ; ces artistes avaient déjà débuté au théâtre avant que la loi militaire ne les appelât. »

M. Henry Maret a signalé une anomalie : pour entrer au Conservatoire, aucun diplôme n'est exigé ; et l'on est en effet frappé du défaut de culture générale et de culture artistique des élèves. M. Henry Maret voit, dans l'institution du Conservatoire, trois fins précises : une école pratique des hautes études musicales ; une école de déclamation dramatique et lyrique ; une école destinée à former des compositeurs, chefs d'orchestre, professeurs, etc. Mais il faudrait que l'entrée du Conservatoire ne soit permise qu'avec le certificat d'études primaires.

Une autre anomalie nous est rappelée par M. Albert Gérard : pourquoi la musique limite-t-elle à six les élus de l'épreuve décisive pour le concours de Rome, alors que les autres arts : peinture, sculpture, architecture, admettent dix logistes ? Rien n'explique cette différence ; ce ne sont pas les candidats remarquables qui manquent dans les classes de composition, et l'on a vu des ostracismes singuliers souligner l'iniquité commise par le règlement. On a assuré que ce chiffre de six avait été jadis imposé par le nombre des cellules des « loges » disponibles à l'Institut pour le concours de Rome des musiciens. Il n'y a pas à discuter sur la valeur de cette raison ; depuis longtemps ces épreuves n'ont plus lieu à l'Institut, mais la limitation est restée ; elle rappelle trop la légendaire histoire du banc fraîchement peint, dont le factionnaire fut maintenu durant des années, par

une consigne oubliée. Il y a là une erreur qui perpétue une injustice.

M. Adrien Bernheim critique la confusion de l'enseignement dans la même école, de l'art musical et de l'art dramatique, L'école de musique tient le premier plan, et c'est justice, puisqu'elle doit former et des compositeurs et des exécutants. Toutefois, il est étonnant qu'une ville comme Paris ne possède qu'un Conservatoire à double fin dirigé par un musicien ; il faudrait créer deux écoles distinctes, ou nommer deux directeurs, l'un pour la musique, l'autre pour la déclamation.

M. Charles Couyba va plus loin ; dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts de l'exercice 1902, il écrivait : « Il faudrait créer une faculté de musique au lieu d'une série de petits beuglants supérieurs. »

Mais si les critiques qui s'adressent à l'enseignement du Conservatoire sont nombreuses, innombrables sont celles qui dénigrent le matériel et le local : hâtons-nous de dire qu'elles sont d'ailleurs parfaitement justifiées.

Rien en effet ne peut donner l'idée, si on ne les a pas visitées, de l'installation des classes où l'élite de nos célébrités musicales et dramatiques forme les élèves dont les noms brilleront demain au premier plan de l'Art français. Un dédale de couloirs, de paliers à niveaux divers, d'escaliers étroits, donne accès aux soupentes et aux logis malsains où se tien-

nent les cours qui forment tant d'artistes, de virtuoses et de professeurs. Jusque sous les combles du vieil édifice, les maîtres admirés de tous se résignent à organiser un enseignement contre lequel conspirent à la fois les pires empêchements matériels : cloisons sans épaisseur, plafonds bas, exigüité des salles, sonorité des séparations provisoires — et centaines — qui font de l'enseignement musical, un tour de force, et un exercice laborieux de toute leçon dramatique.

Bernard Sarrette, dans son discours d'inauguration du Conservatoire actuel en 1796, s'écriait : « La Convention nationale a voulu par ce grand établissement, donner à la musique l'asile honorable et l'existence politique, dont une ignorance barbare l'avait trop longtemps privée. » M. Dujardin-Beaumetz après avoir cité ce discours dans son rapport de 1899 concluait : « Nous devons nous efforcer de réaliser la conception de nos anciens, adapter le Conservatoire aux besoins modernes et lui donner un bâtiment indispensable ». Or, depuis cette époque, rien n'a été fait dans ce sens.

Les rapporteurs des différents budgets des Beaux-Arts avaient proposé la reconstruction du Conservatoire sur l'emplacement de la caserne de la « Nouvelle France » alors inoccupée ; mais dès que le département de la guerre eut vent de ses projets, il s'empressa d'y envoyer une compagnie.

Les critiques adressées au local du Conservatoire ont fini par être écoutées en haut lieu, et l'on a décidé le transfert de l'école, sur l'emplacement de l'ancien collège des Jésuites de la rue de Madrid.

Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts de l'exercice 1910, M. Louis Buyat demande encore : la suppression des concours du Conservatoire qui, dit-il, faussent le jugement du public, puisque les notes de l'année, le « carnet scolaire », entrent en ligne de compte et peuvent faire attribuer un premier prix à une audition médiocre ou réciproquement ; l'institution de classes pour l'enseignement des nouveaux instruments employés dans la musique moderne ; une révision de la limite d'âge actuellement fixée pour les aspirants aux différentes classes, etc.

Grâce à l'énergie, à l'esprit méthodique et franchement libéral de M. Gabriel Fauré, il faut espérer que toutes les critiques, que soulève le fonctionnement du Conservatoire, seront promptement apaisées. Petit à petit, de sages réformes mettront l'enseignement musical plus en rapport avec les idées modernes et le goût du jour. Installé dans un local neuf, plus vaste, plus spacieux, le Conservatoire abandonnera dans l'ancien hôtel des Menus-Plaisirs ses méthodes d'enseignement dans ce qu'elles ont de désuet et de suranné.

Pour aboutir à ce résultat, il faudra que l'État con-

sente à augmenter dans une large mesure les crédits alloués jusqu'ici. En protégeant efficacement l'enseignement de l'art musical, il ouvrira la voie aux jeunes talents qui contribuent à l'accroissement de ce patrimoine artistique dont il a la garde.

APPENDICE

Les Concerts

En dehors de l'enseignement musical proprement dit, l'État subventionne un certain nombre d'institutions de musique pure.

Il nous faut citer en première ligne, la Société des concerts du Conservatoire, dont la subvention est comprise dans les crédits affectés au Conservatoire lui-même.

Les concerts du Conservatoire tirent leur origine des « concerts spirituels » : ces derniers, établis en mars 1725 par privilège du roi, furent délaissés en 1791. Repris plus tard par Habeneck, ils reçurent de l'administration des Beaux-Arts une subvention de 2.000 francs; tandis que celle-ci par un arrêt en date du 12 février 1828 invitait les professeurs du Conservatoire à se joindre à leurs élèves, pour concourir à des exécutions musicales dont la direction artistique était confiée à Cherubini, président, et à Habeneck, chef

d'orchestre. La Société des concerts du Conservatoire était fondée, mais ne fut définitivement constituée, que par un arrêté signé du comte d'Argout le 13 décembre 1832 : il contenait les dispositions suivantes :

Article premier. — Le directeur du Conservatoire réunira et présidera le comité de la Société des concerts qui sera composé de douze membres pris dans le sein de la dite Société.

Art. 2. — La Société est autorisée à donner sept concerts à partir du mois de janvier prochain, lesquels auront lieu de quinze jours en quinze jours sans interruption.

Art. 3. — Dans chaque concert, la Société devra faire entendre un des élèves couronnés au Conservatoire, et faire exécuter un des morceaux des élèves lauréats envoyés de Rome ou d'Allemagne depuis trois ans.

Art. 4. — Outre ces sept concerts, la Société devra en donner un au bénéfice de la caisse des pensions du Conservatoire.

Art. 5. — Les concerts terminés, il sera rendu compte des recettes et dépenses, à la Commission de surveillance qui fera des observations s'il y a lieu.

Depuis son origine jusqu'à nos jours, la Société des concerts du Conservatoire a exécuté des œuvres d'un haut intérêt musical, et a contribué à mettre en lumière des musiciens de talent.

Après Habeneck, la Société des concerts du Con-

servatoire eut à sa tête des chefs d'orchestre de valeur qui furent : Girard en 1849 ; Tilmant en 1860 ; Hainl en 1864 ; Delvedez en 1872 ; Garcin en 1885 ; Taffanel en 1892 ; Georges Marty et enfin André Messager.

En 1861, le musicien Padeloup fondait la « Société des jeunes artistes » qui ne réussit pas ; elle reprit cependant au bout d'une dizaine d'années sous le nom de « Concerts populaires » et finit par recevoir une subvention de 20.000 francs en 1877.

C'est de là que sortirent : en 1871, la Société Nationale ; en 1874, l'Association artistique des Concerts du Chatelet ; en 1881, la Société des nouveaux concerts.

L'Association artistique des Concerts du Chatelet fut constituée par Edouard Colonne et devint en 1874 les « Concerts Colonne » dont les séances ont lieu au théâtre du Chatelet.

Admis en 1872 à la « Société des Concerts » comme second chef d'orchestre, Lamoureux eut des démêlés avec la Société et fonda en 1873 la « Société d'Harmonie sacrée » puis il passa à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. Enfin en 1881 il entra à la Société des Nouveaux Concerts dont il prit la direction en 1883 : ce fut l'origine des « Concerts Lamoureux ».

Les Concerts Lamoureux tinrent successivement leurs séances : au théâtre du Château-d'Eau ; puis à l'Eden en 1885 ; au Cirque d'été en 1887, ensuite rue Blanche au Nouveau Théâtre ; et enfin salle Gaveau.

Colonne et Lamoureux ont laissé leur nom à des œuvres édifiées au milieu de luttres et de déboires sans nombre, ces œuvres demeurent et sont prospères sous l'habile direction de MM. Gabriel Pierné pour les Concerts Colonne et Camille Chevillard pour les Concerts Lamoureux.

Les recettes que font ces deux institutions prouvent assez combien le public s'intéresse à la musique dans son expression la plus technique. La moyenne des recettes pour la saison 1908-1909 a atteint, pour les Concerts Colonne, le chiffre de 10.328 francs ; pour les Concerts Lamoureux, 7.583 francs, et cela sur un total de 24 concerts. Les Concerts Colonne et Lamoureux reçoivent chacun de l'État une subvention de 15.000 francs.

Beaucoup d'autres œuvres d'enseignement, de divulgation, de décentralisation musicale reçoivent, elles aussi, une subvention qu'il serait trop long d'analyser : nous nous bornerons donc à donner le tableau des chapitres 19 et 20 du budget des Beaux-Arts de 1910.

Chapitre 19. — Concerts populaires à Paris et dans les départements et œuvres de décentralisation artistique :

Crédit demandé par le gouvernement. . . .	85.900 fr.
Crédit accordé pour 1909.	85.900
Crédit proposé par la Commission	85.900

Emploi des crédits du chapitre 19 :

Article premier. — Subvention aux concerts de l'association artistique (concerts Colonne).	15.000 fr.
Art. 2. — Subvention aux nouveaux concerts (concerts Lamoureux).	15.000
Art. 3. — Subvention à la Société nationale de musique.	2.000
Art. 4. — Subvention au théâtre de l'Œuvre .	2.000
Art. 5. — Œuvre de la décentralisation artisti- que.	30.000

Sur cet article il a été alloué :

Théâtre populaire de la Mothe-Saint-Heray (Deux-Sèvres)	1.500
Société lyonnaise des grands concerts à Lyon (Rhône)	2.500
Représentation de <i>Mireille</i> à Arles (Bouches-du- Rhône).	500
Théâtre aux champs à Aulnay-sous-Bois (Seine- et-Oise)	100
Théâtre populaire de Bussang (Vosges) . . .	2.500
Représentation aux Arènes de Nîmes (Gard) .	1.500
Représentation aux Arènes de Béziers (Hérault)	1.000
Théâtre populaire à Ploujean (Finistère). . .	1.500
Théâtre antique d'Orange (Vaucluse)	5.000
Théâtre populaire du Saut-des-Cuves à Gérard- mer (Vosges).	1.200
Concerts populaires de Lille (Nord)	2.500
Théâtre de la nature de Cauterets (Hautes-Py- rénées).	500
Représentation aux théâtres de plein air d'Or- léans, Biarritz, Périgueux et Dinard. . .	500

Société des matinées musicales de la Roche-sur-Yon (Vendée)	50 fr.
Union littéraire et artistique de Cahors (Lot) .	150
Société Victor Hugo (fêtes organisées en l'honneur de Victor Hugo pour célébrer le cinquantième de la <i>Légende des siècles</i> à Paris.	1.500
Association artistique des concerts classiques de Marseille (Bouches-du-Rhône).	3.500
Société des auditions classiques d'Amiens (Somme).	50
Diverses petites sociétés	250
Ensemble	26.300

Il est en outre réservé :

Indemnité à M. Bernheim.	1.000
Allocation aux concerts populaires de Toulouse	2.000
Allocation aux concerts populaires de Roubaix .	500
Allocation à l'harmonie des enfants de Nérac .	200

Total 30.000

Art. 6. — Concerts populaires	21.900
Société des concerts « Les soirées d'Art à Paris ».	100
Œuvre de Mimi Pinson	1.000
École de chant choral	2.400
Société d'audition Émile Pichez.	250
Œuvre de la chanson française.	300
Société Haydn-Mozart-Beethoven	600
Harmonie des anciens musiciens de l'armée. .	1.200
Société des concerts « l'Orchestre ».	1.200
Association artistique des grands concerts de Caen	300

Société des concerts de Rennes	500 fr.
Société philharmonique de Belfort	300
Société chorale et d'harmonie de Cluny (Saône-et-Loire)	200
Concerts de l'Union des femmes professeurs et compositeurs de musique à Paris	250
Association pour le développement du chant choral et de l'orchestre d'harmonie à Paris	1.100
Grandes auditions lyriques du Jardin des Tuileries.	500
Association artistique des nouveaux concerts populaires.	600
Concerts de la Société « l'Art pour tous » à Paris	1.800
Schola ludorum à Paris.	100
Schola cantorum à Montpellier	500
Société Sainte-Cécile de Bordeaux.	3.000
Société des concerts populaires d'Angers	3.500
Société des concerts symphoniques de Besançon	100
Société musicale de la manufacture nationale de Sèvres.	250
Concerts de la société J.-S. Bach à Paris.	1.000
Concerts de la Société moderne d'instruments à vent.	200
Musique des Postes-Télégraphes à Marseille.	100
Société des compositeurs de musique à Paris.	500
Société Sainte-Cécile de Lavardac (Lot-et-Garonne)	50
Concerts des auditions modernes à Paris.	100
Total.	43.800

On peut voir, d'après le tableau qui précède, combien grande est la diversité des œuvres que l'État subventionne tant à Paris qu'en province. Mais il en est d'autres encore, de moindre importance, qui figurent au budget des Beaux-Arts au chapitre 20 : ce sont les Sociétés musicales à Paris et dans les départements. Le crédit qui leur est affecté s'élève à 7.400 francs, c'est peu : « Faible somme ! écrit M. Louis Buyat, dans son rapport, pour l'ambition toujours en éveil de nos fanfares. Elle est vite épuisée. 7.400 francs pour toutes les fanfares et toutes les chorales, quelle misère ! »

Si les œuvres musicales que l'État subventionne sont nombreuses, plus nombreuses encore sont les demandes de crédit, qui n'ont pas encore été prises en considération faute de fonds. Il faut espérer qu'avec l'augmentation incessante des impôts, les crédits affectés à ces chapitres deviendront plus importants.

L'État ne devrait-il pas en effet trouver les sommes nécessaires pour construire à Paris une et même des salles de concert. Ni Colonne, ni Lamoureux n'ont pu trouver un abri définitif, un toit qui ne soit pas provisoire. Les concerts Colonne empruntent le théâtre du Chatelet ; quant aux concerts Lamoureux, ballottés de locaux en locaux, forcés de s'adapter à l'exiguïté et à la mauvaise acoustique des salles de fortune, ils ont fini par élire domicile salle Gaveau.

Lyon possède une salle de concert, Paris n'en a

pas, c'est là une lacune qui, depuis longtemps, devrait être comblée.

Par la multiplicité des institutions qu'il subventionne, l'État encourage la décentralisation musicale : il faut l'en louer ; car, en agissant ainsi, il institue une sorte de vulgarisation de l'enseignement de la musique, et il fait connaître cet art à ceux qui n'auraient sans doute jamais songé à l'apprendre.

On peut cependant critiquer la répartition des crédits en une sorte de poussière de subvention. Peut-être serait-il plus utile, pour l'Art musical, d'allouer des sommes plus fortes en les répartissant sur un nombre d'œuvres relativement minime : cela permettrait aux institutions ainsi subventionnées, de s'établir plus solidement et de répandre un enseignement plus efficace.

CHAPITRE II

L'Académie nationale de musique.

Depuis sa fondation, l'Académie nationale de musique est passée par divers régimes : Liberté, régie de l'État, régie de la ville et subvention.

Au début, ce fut une entreprise privée, mais en fait rattachée à la Cour ; la cassette royale faisant face aux pertes.

En 1749, la Cour passe l'Opéra à la ville de Paris qui le garde jusqu'en 1780. Pendant cette période, la ville, tantôt l'exploite directement, tantôt cède le privilège à des concessionnaires.

Le 17 mars 1780, l'Opéra passe dans le domaine privé de l'État : les arrêts de la Cour des 3 janvier et 19 mars de cette année réglementent les détails de son administration.

Le régime de la liberté des spectacles entraîne sa ruine en 1791.

En 1793, la Commune de Paris le prend à son

compte. A cette époque, on note un essai infructueux de gestion du théâtre par un comité d'artistes.

Le Conservatoire fait passer l'Opéra sous sa surveillance et le rattache aux comités d'instruction publique et des finances.

Les décrets de 1806 et de 1811 replacent l'Opéra sous le même régime que sous l'ancienne monarchie.

Le gouvernement de Juillet reprend le système de la subvention avec adjudication publique et cahier des charges ; l'administration du théâtre placée sous le contrôle d'une commission spéciale.

Le second Empire revient à la régie directe. En 1853, l'Opéra est placé sous la dépendance du ministre d'État et en 1854 sous celle du ministre de la maison de l'Empereur.

Le décret du 22 mars 1866 établit à peu de chose près le régime actuel.

En somme, des diverses phases par lesquelles est passé notre premier théâtre de musique, le régime de la liberté est celui qui lui a été le plus néfaste ; l'essai qu'on en a fait de 1791 à 1793 a suffi pour le prouver.

Si l'Administration de l'Opéra changea fréquemment de régime, les crédits qui lui ont été alloués ne furent pas plus stables.

Au début du siècle dernier, Napoléon le dotait d'une subvention de 750.000 francs, augmentée de 200.000 fr. par un décret de 1811.

De 1816 à 1829, les crédits alloués varient de

590.000 à 850.000 francs. En 1820, l'Opéra reçoit 876.000 francs. Mais le théâtre accuse, certaines années, de gros déficits et, en 1831, le Gouvernement confie pour six années à un directeur entrepreneur, à ses « risques, périls et fortune », l'administration de l'Opéra avec une subvention de 810.000 francs.

La combinaison ne réussit pas et en 1835 nous retrouvons l'Opéra doté d'un crédit de 682.500 francs, puis :

de 1836 à 1852.	620.000 fr.
de 1853 à 1856.	680.000
de 1857 à 1861.	820.000
de 1862 à 1870.	920.000

Enfin, en 1871, l'Opéra reçoit une subvention de 800.000 francs qui n'a pas varié jusqu'à nos jours.

L'histoire financière de l'Académie nationale de musique nous offre également le spectacle d'importantes fluctuations.

Au lendemain de la guerre, une subvention de 800.000 francs par an accordée à un directeur responsable, lui permet de réaliser de 1871 jusqu'à l'incendie de 1873 un bénéfice de 670.300 francs environ.

Après le sinistre, l'Opéra dut alterner ses représentations avec celles du théâtre italien salle Ventadour : il reçut de l'État une somme totale de 1.409.258 francs jusqu'à l'époque de l'inauguration

de la nouvelle salle (4 janvier 1875). A cette occasion, un article additionnel au cahier des charges imposa au directeur le partage des bénéfices avec l'État, en compensation du relèvement du prix des places et de la faculté à lui laissée de se retirer après une perte de 100.000 francs.

En 1875 l'Opéra fit	651.564 francs de bénéfice.	
En 1876	239.284	—
En 1877	242.311	—
En 1878 (8 mois d'exploitation).	295.721	—

Après ces résultats brillants, des difficultés surgirent qui devaient croître avec les années.

En 1884, le directeur M. Vaucorbeil mourait, laissant une succession si obérée, que les plus ardents des compétiteurs futurs ne donnèrent pas signe de vie. MM. Ritt et Gailhard assumèrent la charge de relever l'entreprise en péril, et de rétablir la situation commerciale de l'Opéra. Leur privilège, qui avait commencé avec près de 30.000 francs de pertes, se solda par un bénéfice, grâce aux recettes de l'exposition de 1889.

M. Bertrand, directeur du théâtre des Variétés, leur succéda. Le nouveau directeur acceptait l'abonnement réduit du samedi et quarante représentations populaires le dimanche. Scrupuleusement observées, ces exigences absorbèrent le capital de l'entreprise

et la menèrent aux abîmes : quinze mois à peine après les débuts de la direction Bertrand, les pertes s'élevaient à 550.000 francs. L'administration des Beaux-Arts, adressant alors un pressant appel à M. Gailhard, le chargeait de sauver la situation : et moins de dix mois après, sans avoir réclamé de majoration ou négligé les servitudes normales du cahier des charges, la direction nouvelle, ayant soustrait pour la seconde fois l'Académie nationale à une faillite retentissante, réalisait 60.000 francs de bénéfices.

Jusqu'à la fin de l'année 1907, M. Gailhard dirigea ainsi l'Opéra avec un bonheur égal, sinon avec des résultats toujours aussi rémunérateurs. Il a assumé des dépenses fortuites, reconstitué à ses frais les décors de l'État incendiés rue Richer en 1894 : soit 595.000 francs, auxquels il faut ajouter 224.000 francs pour la réfection des costumes. Selon ses prévisions, les bénéfices de l'exposition de 1900 l'ont indemnisé de ce découvert formidable, en lui assurant en outre un gain de 200.000 francs.

Pour des raisons d'ordre privé, M. Gailhard, candidat à sa propre succession, fut écarté, et le fauteuil directorial fut confié par le gouvernement, pour une période de sept années à dater du 1^{er} janvier 1908, à MM. Messager et Broussan.

Du rapide aperçu qui précède, il semble bien résulter que l'intervention de l'État soit indispensable à notre Académie nationale de musique, puisque mal-

gré cette intervention, des fluctuations importantes se produisent dans sa gestion financière.

Les rapports qui unissent l'Opéra à l'État ressortissent du cahier des charges soumis à l'acceptation du directeur avant son entrée en fonctions. Celui qu'ont accepté les directeurs actuels est considérable quant aux clauses et conditions qu'il contient.

Ayant justifié l'intervention de l'État par l'idée de conservation et d'augmentation du patrimoine musical, nous rechercherons plus particulièrement dans l'examen du cahier des charges les clauses qui ont trait à ce point de vue.

Le cahier des charges actuellement en vigueur contient : au titre I, les obligations générales des directeurs au titre II, le genre et le répertoire ; au titre III, les représentations, prix des places, loges et entrées, bals et concerts ; au titre IV, le personnel et les engagements ; au titre V, la subvention ; au titre VI, la concession des bâtiments et locaux servant à l'exploitation ; au titre VII, la concession du matériel servant à l'exploitation ; au titre VIII, les assurances ; au titre IX, la comptabilité, les inspections administratives et financières.

Enfin, les pénalités et le retrait de la concession.

Les directeurs doivent : Article premier : « diriger l'Opéra avec la dignité et l'éclat qui conviennent au premier théâtre lyrique national ». Ils sont tenus d'exercer leurs fonctions en personne et sont auto-

risés à s'entourer d'une société en commandite pour se procurer les fonds nécessaires à leur exploitation : ils doivent justifier d'un apport de 1.500.000 francs comprenant 400.000 francs de cautionnement et 1.100.000 francs de fonds de roulement.

Les directeurs s'engagent à effectuer certains travaux dont la dépense sera prélevée sur les fonds de roulement ; ils pourront se retirer après 300.000 fr. de perte, défalcation faite des bénéfices acquis.

Au point de vue du genre et du répertoire : « Toutes les sortes d'œuvres lyriques et de ballet pourront être représentées sur la scène de l'Opéra. »

Comme clause de protection des compositeurs, outre le privilège des grands prix de Rome, que nous avons déjà vu, l'État oblige le directeur à : (art. 2 du cahier des charges) faire représenter par année 8 actes nouveaux de compositeurs français. Parmi ces 8 actes nouveaux, il y aura au moins un grand ouvrage en 3, 4 ou 5 actes et tous les deux ans, au moins un ouvrage en 1, 2 ou 3 actes.

Indépendamment de ces 8 actes, les directeurs devront constamment maintenir au répertoire, en les variant chaque année, les œuvres principales des compositeurs classiques.

Ils devront, en outre, faire représenter dans la période qui s'étendra du 1^{er} janvier 1908 au 1^{er} janvier 1915, 15 actes de grands ouvrages à leur choix, non représentés à l'Opéra .

Dans le cas où les directeurs désireraient remettre à la scène un ouvrage déjà représenté en France ou à l'étranger, et le faire compter comme ouvrage nouveau, ils devront en demander l'autorisation au ministre, et cette autorisation ne sera accordée que si cet ouvrage exige des frais de mise en scène équivalents à ceux d'un ouvrage nouveau.

Le relevé des ouvrages nouveaux ne sera fait que tous les trois ans à partir du 1^{er} janvier 1908. Si à l'expiration de chaque période triennale, les directeurs n'ont pas donné le nombre d'actes et d'ouvrages ci-dessus indiqué, une indemnité devra être retenue sur la subvention pour chaque acte non joué.

A l'article 17, le cahier des charges prévoit le nombre minimum des représentations à donner par an : il est de 194, se décomposant en trois catégories, savoir :

1° 156 représentations d'abonnement les : lundis, mercredis et vendredis, conformément au tarif fixé à l'article 22.

2° 34 représentations d'abonnement qui auront lieu le samedi soit au même tarif ou à tarif réduit, le dimanche ou le jeudi en matinée et s'échelonneront dans les mois de : janvier, février, mars, avril, mai, octobre, novembre et décembre, au gré des directeurs.

3° 4 représentations gratuites y compris celle du 14 juillet qui auront lieu au gré des directeurs, les

dimanches et jours de fête soit en matinée, soit en soirée.

Une clause particulière (art. 31) oblige les directeurs à prêter : les artistes de leur troupe, les parties du matériel qui seraient utilisables, et les pièces de leur répertoire qui ne seraient plus en cours de représentation au théâtre lyrique populaire.

Le titre V traite de la subvention : la clause principale est contenue dans l'article 71 ainsi conçu :

« Les directeurs recevront sur le budget de l'État la subvention dont la quotité sera fixée chaque année par une disposition législative. Cette subvention est payable par douzième à la fin de chaque mois. »

Dans le cas où la subvention serait supprimée ou réduite à un chiffre inférieur à 800.000 francs, les directeurs devront déclarer s'ils entendent continuer l'exploitation, et, s'ils déclaraient vouloir la cesser, il serait fait une liquidation. Autant que les crédits ouverts par les lois de finances en donneront les moyens, il sera tenu compte aux directeurs des pertes réelles et dûment constatées qui résulteraient de cas de force majeure. Mais si, le cas échéant, les directeurs se trouvaient avoir contracté des engagements de plus de deux ans de durée à partir du jour de la notification, et que l'Administration supérieure ne consentît pas à les prendre à la charge de l'État, elle ne devrait aucune indemnité pour le temps qui dépasserait ces deux années.

Dans le cas où la subvention serait inférieure à la somme de 800.000 francs reconnue indispensable à la prospérité du théâtre, les directeurs toucheront la subvention non pas par douzième, mais sur le pied de 70.000 francs par mois, et ils auraient le droit de fermer le théâtre pendant un temps proportionnel à la réduction que la subvention aura subie.

Pour obtenir le paiement des portions échues de la subvention allouée par l'État, les directeurs devront remettre au commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, pour être transmis au ministre, certains états établissant la gestion du théâtre pendant la période échue.

Outre la subvention en argent, l'État laisse aux directeurs, durant leur exploitation, la jouissance gratuite du théâtre de l'Opéra, de ses dépendances et des bâtiments du boulevard Berthier.

Il laisse également aux directeurs, pendant la durée de la concession, la jouissance de tout le matériel appartenant à l'État ; le dit matériel, mentionné à l'inventaire établi contradictoirement entre l'État et les directeurs et figurant au registre d'inventaire du conservateur du matériel.

A la fin de la concession, les directeurs devront remettre à l'État une quantité de matériel au moins égale en valeur à celle qui leur aura été confiée.

Tous les ans, la comptabilité de l'Opéra doit être vérifiée et contrôlée par un inspecteur des finances.

Le cahier des charges prévoit le retrait de la concession aux directeurs : si le théâtre reste fermé pendant trois jours consécutifs de représentations obligatoires, sauf le cas de force majeure ; et si les directeurs sont notoirement insolvable.

Enfin, en cas de contravention aux dispositions stipulées dans le cahier des charges, des amendes sont prévues qui seront prélevées sur la subvention mensuelle à échoir, ou sur le cautionnement, qui dans ce cas devra être complété dans les quinze jours.

Telles sont les dispositions essentielles du cahier des charges qui intéressent plus directement notre sujet.

Nous avons vu que depuis 1871, la subvention à l'Opéra a toujours été de 800.000 francs.

Au budget de 1910, elle figure pour la même somme et forme la plus grosse part du chapitre 18 du budget des Beaux-Arts réservé aux théâtres nationaux qui est ainsi conçu :

Crédit proposé par la commission	1.471.000 fr.
Crédit demandé par le gouvernement	1.471.000 —
Crédit accordé en 1909.	1.471.000 —

En voici le détail :

Art. 1 ^{er} . — Subvention à l'Opéra.	800.000 fr.
Subvention à la Comédie-Française	240.000 —
Subvention à l'Opéra-Comique.	300.000 —
Subvention à l'Odéon.	100.000 —

Art. 2. — Dotation de la caisse des retraites	
de l'Opéra.	20.000 fr.
Art. 3. — Bibliothèque publique de l'Opéra.	6.000 —
Art. 4. — Dotation de la caisse des pensions	
viagères de l'Opéra-Comique. .	5.000 —

On voit, d'après ce tableau, que l'Opéra vient en première ligne dans les crédits alloués aux théâtres nationaux, avec une subvention totale de 826.000 fr. La somme de 20.000 francs prévue au budget pour la caisse des pensions viagères de l'Opéra n'a pas toujours été la même. Créée en 1856 par un décret modifié en 1879, ce fut au début une caisse de retraites. Un décret du 26 mars 1881 en ordonna la liquidation ; mais en considération des artistes qui se dévouaient à la prospérité de notre première scène lyrique, il décida de continuer les pensions pour les artistes déjà titulaires.

Un décret du 12 janvier 1894 réorganisa la caisse des pensions, et créa des pensions de réforme pour les artistes qui, par suite d'affaiblissement de leurs qualités artistiques, ne sont plus en mesure de remplir convenablement leur emploi.

Nous avons vu qu'en plus de la subvention de 800.000 francs, l'État accordait aux directeurs la jouissance gratuite de l'immeuble et du matériel ; mais ce ne sont pas là les seules subventions et M. Adrien Bernheim écrit à ce propos :

« On dit que l'Opéra de Paris a une subvention ; il serait plus juste de dire qu'il en a deux : la première, c'est la somme régulière, annuelle, votée par le parlement : 800.000 francs ; la seconde, infiniment plus importante, c'est la subvention qu'apportent les abonnements des trois et maintenant des quatre jours : là est la fortune de notre Opéra, qui, avant même que les chandelles soient allumées, a déjà dans sa caisse les : lundis, mercredis, et vendredis, une somme de 10.000 francs environ ; sans compter l'abonnement à prix réduits des samedis qui est variable. »

Il semblerait bien qu'avec toutes ces subventions notre Académie nationale de musique dût réaliser d'importants bénéfices. Et cependant il n'en est rien : depuis quelques années l'Opéra a du mal à « joindre les deux bouts » et pour cette raison il a subi de violentes attaques.

Quelques mois après leur entrée en fonctions, MM. Messager et Broussan accusaient un déficit assez considérable, et, à la fin de leur première année d'exploitation, d'après le rapport de M. Lucas, commissaire des comptes, de la commandite qui s'élevait à 1.100.000 francs, il ne restait que 300.000 francs.

Cette situation fut exposée devant la Chambre et détermina un moment la « crise de l'Opéra ». On reprocha aux directeurs la violation du cahier des charges et une campagne haineuse d'ailleurs intempestive fut menée contre eux.

Certes, les directeurs n'étaient pas exempts de tout reproche : mais si l'on avait considéré les obligations imposées par le nouveau cahier des charges, et les exigences d'un public qui demande : des ouvrages, une interprétation, une mise en scène irréprochables et par suite excessivement onéreuse, on n'aurait pas hésité à leur faire crédit. De fait, l'énergique attitude des directeurs a lassé leurs adversaires les plus mal intentionnés ; et des résultats meilleurs, qui ne tarderont pas à devenir honorables, sinon brillants, prouvent que la direction actuelle est à la hauteur de la lourde tâche que le gouvernement lui a confiée.

D'ailleurs la direction de notre première scène lyrique n'est pas une sinécure !

L'Opéra est une vaste administration qui fait vivre près de 2.000 personnes et dont les rouages compliqués ne marchent pas toujours à l'unisson.

Outre le « fonctionnarisme » qui, sévissant là comme partout, vient entraver l'action des directeurs, et les syndicats qui les obligent par l'action directe à subir leurs incessantes revendications ; les artistes les plus capables de mettre en valeur nos meilleurs ouvrages de musique et que l'Amérique fait passer chez elle sur des « ponts d'or », réclament des cachets incompatibles avec les crédits dont dispose la direction.

Et l'on veut faire de ce théâtre : une scène populaire, un théâtre d'essai pour les jeunes !

L'Opéra, théâtre d'État, théâtre d'apparat, salle des fêtes princières, salon diplomatique idéal, comment pourrait-il se « populariser » ? Va-t-il mettre le prix de ses places au niveau de toutes les bourses ? la logique dit : oui, l'expérience dit : non. Elle fut tentée naguère, cette expérience, par M. Bertrand l'ancien directeur : l'Opéra faillit sombrer ; et l'État dut modifier le cahier des charges de la nouvelle direction dans un sens moins populaire.

« A qui la faute ? écrit M. Charles Couyba : Moins à l'administration peut-être, qu'à l'architecture. Vu de dehors, l'Opéra est un monument somptueux. Soit ! Vu en dedans, c'est un monstre colossal et terrible. »

M. le sénateur Gérard le disait jadis dans son rapport. « Il suffit pour se convaincre de l'énorme machine qu'est l'Opéra, de le visiter, de gravir du sous-sol à la coupole ses 20 étages, de traverser ses dédales de salles, ses ateliers de machines, ses forêts de décors, de poutres, de mâts et de cordages, de regarder et d'y voir clair !

Sur la scène toute seule — qui n'est qu'une petite partie de l'édifice — le théâtre de l'Opéra-Comique tiendrait presque tout entier. Une seule pièce exigea 8.000 mètres de décors ; une seule représentation 7.000 lampes électriques ; un seul drame lyrique, *Polyeucte*, coûta 268.000 francs au directeur, rien que pour les toiles peintes, les accessoires et les costumes. »

« Chaque fois que le rideau se lève, écrit encore M. Gérard, c'est une moyenne de 21.000 francs. La subvention officielle étant de 4.225 francs par soirée, c'est donc une recette moyenne de 16.800 francs qu'il faut à l'exploitation pour équilibrer son bilan ! »

Allez donc, après cela, faire de l'Opéra un théâtre populaire, ou un théâtre d'essai pour les jeunes !

C'est de cette quasi impossibilité, qu'est né le théâtre lyrique municipal et que naîtra peut-être un jour prochain le théâtre populaire.

Les partisans de la « musique libre dans l'État libre » ont demandé la séparation de l'Opéra et de l'État.

Il semble au contraire, d'après ce que nous venons de voir, que l'Académie nationale de musique réclame plus que tout autre théâtre le secours de la subvention. Pour sauvegarder l'Opéra, on a proposé, non pas le retour à l'ancien régime de la régie, il serait antidémocratique, mais une combinaison mixte de la nature suivante :

Admettons que l'Opéra perde par exemple annuellement 400.000 francs ; l'État, dans cette hypothèse, porterait la subvention à 1.200.000 francs ; en ce cas, le directeur serait responsable des pertes et partagerait ses bénéfices avec l'État. Ce serait l'assurance de ne pas donner trop de subvention au directeur qui voudrait gagner trop d'argent, et l'État serait ainsi garanti contre le directeur et contre les pertes.

Cette combinaison est ingénieuse ; mais, outre qu'elle instituerait une sorte de régie déguisée, elle ne garantirait pas le directeur des déficits forcés causés par les à coups de la vie politique et économique du pays.

La subvention telle qu'elle existe actuellement nous paraît justifiée étant donné que nous considérons l'Opéra comme ce qu'il doit être, c'est-à-dire un théâtre de consécration. Toutefois, les obligations imposées par le cahier des charges entravent la direction et demanderaient à être modifiées. C'est ce que rappelait M. Buyat dans son rapport de 1910 : « L'Opéra est grevé de nombreuses obligations : l'effectif minimum, les traitements et salaires du personnel des services collectifs sont fixés par l'État. C'est ce que nous pourrions nommer le rachat de la subvention dont il bénéficie. »

CHAPITRE III

Le Théâtre national de l'Opéra-Comique.

Les origines de l'Opéra-Comique remontent au début du XVIII^e siècle.

D'abord installé rue Mauconseil, il fusionna avec la Comédie Italienne et en 1783, s'installa rue Favart. Jusqu'en 1779, il avait joué des pièces étrangères ; à cette époque, à la suite d'un arrêt du conseil, il revint à la musique française et se consacra définitivement au genre opéra-comique qu'inaugurèrent Delayrac et Grétry.

A ses débuts, l'Opéra-Comique ne fut pas protégé. La concurrence que lui fit le Théâtre Feydeau, lui causa de nombreux déboirés. Après leur fusion, l'Opéra-Comique fut administré par un comité de sept membres, dont trois nommés par le gouvernement ; les bénéfices de l'exploitation furent divisés en un certain nombre de parts qui revenaient aux artistes de la maison ; c'était une sorte de sociétariat,

dans le genre de celui en vigueur à la Comédie-Française.

C'est avec cette organisation que l'Opéra-Comique atteignit l'année 1822. L'Empire lui fut favorable, la subvention qu'il lui attribua était d'environ 96.000 fr.

Sous la Restauration, l'Opéra-Comique recevait une subvention de 150.000 francs, plus 30.000 francs pour frais de loyer.

De 1833 à 1837, le taux de la subvention varia chaque année, il fut :

En 1833, de 175.000 francs.

En 1834, de 170.000 francs.

En 1835, de 193.000 francs.

En 1836, de 230.000 francs.

De 1837 à 1871, les crédits alloués ne changèrent pas et se montèrent à 240.000 francs par an.

Après la guerre, de 1872 à 1877, la subvention baissa et ne fut plus que de 140.000 francs ; puis, elle fut augmentée de 100.000 francs en 1878, s'éleva en 1879 à 360.000 francs, pour revenir en 1880 au chiffre de 300.000 francs, somme qui s'est maintenue jusqu'à nos jours.

Les diverses directions qui se succédèrent à la tête de l'Opéra-Comique ne furent pas toutes aussi heureuses : pour en trouver une vraiment brillante, il faut remonter à celle d'Émile Perrin, qui présida aux des-

tinées de la salle Favart de 1848 à 1857. En 1851, cet habile directeur avait vu son privilège prorogé pour une durée de dix années. Mais, dès 1857, sentant le vent tourner par suite de la concurrence du Théâtre lyrique, il jugea bon de se retirer après avoir réalisé en neuf années un chiffre de recettes de plus de 11 millions.

Emile Perrin parti, les recettes déclinerent ; la malchance caractérisa l'administration du nouveau directeur : Alfred Beaumont, si bien que le ministre de l'Intérieur Walewski, se vit dans l'obligation de le déposer par un arrêté du 26 janvier 1862.

Émile Perrin revint alors à l'Opéra-Comique et y ramena la prospérité ; mais il abandonna bientôt ce poste pour passer à l'Opéra.

La succession fut recueillie par le comte de Leuven et Eugène Ritt : dès 1868, les recettes commencèrent à baisser, et la crise de 1870 n'était pas apte à arrêter ces déficits.

Jusqu'en 1875, date à laquelle Émile Perrin, sans abandonner ses fonctions d'administrateur de la Comédie-Française où il était passé, exerça la direction intérimaire, les recettes de l'Opéra-Comique ne furent pas brillantes.

Les beaux jours revinrent avec le retour d'Émile Perrin.

Cette année correspond à la création de l'immortelle *Carmen* de Bizet ; c'est aussi avec l'année

1875 que l'Opéra-Comique inaugura la coutume de fermer ses portes pendant deux mois de la saison d'été.

En 1876, Léon Carvalho était appelé à la direction de notre second théâtre lyrique ; il entra en possession d'un matériel estimé 300.000 francs, qui devaient lui être remboursés le jour où il quitterait le théâtre.

Le passage de Carvalho à la salle Favart fut marqué par une ère de prospérité exceptionnelle, malheureusement interrompue par l'incendie du théâtre en 1887.

A la suite de ce sinistre, et malgré l'insistance du ministère des Beaux-Arts, Carvalho se retira. En 1890, il reprit le fauteuil directorial pour un nouveau septennat ; puis le 13 janvier 1898, M. Albert Carré fut appelé à s'y installer, il l'occupe encore aujourd'hui.

Les rapports qui unissent l'Opéra-Comique et l'État, sont comme pour l'Académie nationale de musique déterminés par un cahier des charges. Celui qui régit actuellement la salle Favart date de 1898, il a été modifié en 1904 lors du renouvellement du privilège : nous passerons en revue ses dispositions essentielles.

Au titre premier : Obligations du directeur.

Article premier. — « Le directeur sera tenu de diriger le théâtre national de l'Opéra-Comique, comme il convient à un théâtre subventionné, c'est-à-dire

de le maintenir, tant sous le rapport des décorations et des costumes que sous le rapport du nombre, du talent et des appointements des artistes au-dessus des théâtres secondaires. »

Le directeur doit en outre : remplir personnellement ses fonctions ; il ne peut, ni renoncer à l'exercice de son privilège (sauf autorisation du ministre), avant le terme assigné par son arrêté de nomination, ni entreprendre aucune autre exploitation théâtrale ou lyrique quelconque, pendant la durée de sa concession.

Au titre II : Genre, répertoire, représentation.

Art. 7. « — Le directeur sera tenu de faire représenter par année 12 actes nouveaux de compositeurs français. Parmi ces 12 actes nouveaux, il y aura au moins 2 ouvrages en un acte. »

Dans l'ensemble des œuvres jouées pendant le privilège, devront figurer 4 ouvrages de compositeurs, prix de Rome, n'ayant pas encore été joués à l'Opéra-Comique.

Indépendamment de ces 12 actes, le directeur devra constamment maintenir au répertoire, en les variant chaque année, les œuvres principales des compositeurs qui ont créé le genre national de l'opéra-comique. Les principaux rôles de ces œuvres devront être généralement interprétés par les meilleurs artistes de la troupe et par les chefs d'emploi, et ne pourront servir d'« auditions » à des artistes à l'essai.

Art. 8. — Le directeur ne pourra faire représenter qu'un ouvrage nouveau du même compositeur dans le cours d'une année.

Au titre III : Cautionnement, fonds d'abonnement.

Art. 9. — Le directeur sera tenu de verser à la Caisse des dépôts et consignations un cautionnement de 40.000 francs, en espèces, en rentes françaises au porteur, ou en valeurs de premier ordre.

Art. 12. — Dans le cas où l'État deviendrait propriétaire de la totalité du matériel, le cautionnement serait porté à 100.000 francs.

Au titre IV : Concession des bâtiments et locaux servant à l'exploitation.

Art. 13. — Durant son exploitation, le directeur aura la jouissance gratuite.

Du théâtre de l'Opéra-Comique, de ses dépendances et des bâtiments édifiés au bastion 45 (boulevard Berthier), le tout tel qu'il se comporte présentement.

Art. 29. — Le directeur s'engage à donner, chaque fois qu'il en sera requis, des représentations gratuites sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Il ne pourra réclamer, pour ces représentations, que le prix moyen de ses frais calculés sur l'ensemble des représentations de l'année.

Au titre V : Acquisition et cession du matériel.

Art. 30. — Le directeur devra se rendre acquiescent du matériel appartenant à son prédécesseur, soit à prix débattu, soit au prix de l'estimation qui en

sera faite par deux experts nommés contradictoirement par les parties et, s'il y a lieu, par un troisième expert nommé par le ministre.

Art. 32. — Le directeur reconnaît à l'État sur l'ensemble du matériel dont il est parlé à l'article 30 un droit de copropriété indivise à concurrence de 160.000 francs, somme pour laquelle l'État a contribué à sa création.

Au titre VII : Personnel et engagements :

Art. 45. — Le directeur devra maintenir à l'Opéra-Comique un ensemble de sujets dignes de ce théâtre.

Il devra avoir au moins cinquante choristes, soixante musiciens et trente artistes du chant.

Art. 46. — Le directeur pourra, conformément au règlement du Conservatoire et avec l'autorisation du ministre, engager les élèves de cet établissement à la fin de leurs études.

D'autre part, le ministre, sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, aura la faculté d'exiger l'engagement de deux élèves, ayant obtenu le premier prix d'opéra-comique, et dont les aptitudes artistiques paraîtraient justifier cette mesure.

L'engagement sera de deux ans et au prix minimum de :

5.000 francs pour la première année ;

7.000 francs pour la deuxième année.

Cet engagement pourra être résilié par le directeur, mais seulement avec l'autorisation du ministre.

Art. 47. — Les premiers prix d'opéra-comique au Conservatoire, qui n'auront pas d'engagements pour d'autres théâtres, auront droit à des débuts au théâtre national de l'Opéra-Comique.

L'époque et les conditions de ces débuts seront fixées par le ministre.

Art. 48. — Dans le cas où le directeur viendrait à cesser ses fonctions, le ministre se réserve d'apprécier quels sont ceux des engagements qui devront être maintenus par son successeur.

Cette clause devra être insérée dans tous les engagements des artistes.

Au titre VIII : Prix des places, loges et entrées.

Art. 49. — Le prix des places du théâtre, soit en location, soit aux bureaux, sera soumis au ministre et approuvé par lui.

Titre X : Dispositions générales.

Art. 57. — Le directeur sera tenu de donner spectacle tous les jours, sauf les cas de force majeure, et les relâches ordonnés ou autorisés.

Il ne pourra faire relâche un seul jour sans une autorisation spéciale du ministre.

Art. 58. — Le directeur aura la faculté de fermer le théâtre pendant deux mois et demi durant chaque saison.

Il sera tenu de donner chaque mois une représentation populaire au tarif établi, avec location, sauf le lundi gras et le lundi de Pâques ou les veille set jours

de Noël et de Nouvel An s'ils tombaient un lundi. Il sera tenu de donner chaque année deux représentations gratuites, dont une le jour de la Fête Nationale et une matinée au bénéfice de la Caisse de retraites de l'Opéra-Comique.

Le directeur devra encore adresser, chaque mois, un état, contenant l'indication des spectacles joués le mois précédent, avec le chiffre brut des recettes quotidiennes et le total de ces recettes.

Tous les ans, la situation administrative et financière de l'exploitation sera examinée par un Inspecteur des Finances.

Au titre XI : Subvention.

Art. 70. — Le directeur recevra une subvention qui sera déterminée chaque année par un vote législatif et qui sera payable par douzièmes, de mois en mois, sauf les retenues qui pourraient être faites en cas d'amendes encourues.

Cette somme étant spécialement destinée à subvenir au paiement des artistes, ne peut devenir le gage d'aucune créance.

La subvention est versée au directeur sur la présentation de certains états déterminés.

Au titre XII : Attributions du commissaire du gouvernement et du conservateur du matériel.

Art. 73. — Le commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés est chargé de surveiller toutes les parties du service administratif du théâtre

de l'Opéra-Comique ainsi que l'exécution du cahier des charges, sauf en ce qui concerne le service d'architecture dont l'architecte du monument assurera l'exécution. Il devra adresser au ministre, tous les trois mois, un rapport sur le mode d'exploitation et sur la situation de l'entreprise.

Le conservateur du matériel est chargé de se tenir au courant de tout ce qui concerne la création, l'emploi et la transformation des décors, costumes et accessoires.

Le directeur devra mettre à la disposition de ces fonctionnaires tous les renseignements dont ils pourront avoir besoin.

Au titre XIII : Retrait de l'Autorisation.

Art. 74. — La présente autorisation pourra être retirée :

1° Si le directeur contrevient aux dispositions énoncées dans le présent arrêté. Toutefois le ministre peut infliger simplement des amendes de 1.000 à 5.000 fr. : ces amendes seront prélevées sur le douzième de la subvention à échoir ;

2° Si le théâtre reste fermé sans autorisation ;

3° Si la salle est incendiée ;

4° Si le directeur tombe en faillite ;

5° S'il est notoirement insolvable ou dans un état de mauvaises affaires ;

6° Si, par suite d'un vote législatif, la subvention venait à être diminuée ou retirée, à moins toutefois

que le directeur ne consentit à continuer l'exploitation avec la subvention réduite ou sans subvention ; ce qu'il devra déclarer dans le mois qui suivra la notification à lui faite de la réduction ou de la suppression de cette subvention ;

7° Enfin, si par des actes personnels et à raison de circonstances que le ministre se réserve d'apprécier, le directeur a cessé de mériter la confiance de l'Administration.

Titre XIV : Acquisition du matériel par l'État.

Art. 75. — L'État se réserve le droit d'acheter, après expertise, le matériel du théâtre national de l'Opéra-Comique. Dans le cas où l'État userait de ce droit, le ministre retiendra annuellement sur la subvention une somme équivalente à l'intérêt à 5 % de celle qui aura été employée à l'acquisition du matériel ; ce prélèvement continuera jusqu'au remboursement complet du prix d'acquisition.

Si l'État use de ce droit, le titre V, Acquisition et cession du matériel, sera annulé et remplacé par le titre suivant :

Titre V *bis* : Concession du matériel servant à l'exploitation.

Art. 76. — Pendant la durée de son privilège, le directeur aura la jouissance, sous certaines conditions, de tout le matériel (décors, costumes, accessoires, musique, etc.), servant à l'exploitation et mentionné à l'inventaire dressé par les soins du Conservateur

du matériel de l'État près les théâtres subventionnés ; inventaire dont le directeur devra reconnaître l'exactitude.

Art. 77. — A l'expiration de son privilège, ou à toute autre époque où son entreprise prendrait fin, le directeur devra rendre à l'État une quantité de costumes, décorations, accessoires, marchandises neuves, etc., égale en valeur, à la totalité de ceux qui lui auront été confiés.

Art. 80. — L'État sera propriétaire à la fin du privilège ou de l'entreprise, de tout le matériel, décors, costumes, accessoires, dessins, maquettes, partitions, archives, machines et objets mobiliers créés par le directeur, qui n'aura droit à aucune indemnité pour ces objets.

Telles sont, en résumé, les principales clauses du cahier des charges actuellement en vigueur à l'Opéra-Comique ; nous nous sommes efforcé de noter plus spécialement celles qui ont trait à la protection de nos chefs-d'œuvre, aux encouragements donnés aux jeunes talents, au nombre et à la diversité des représentations offertes au public ; nous avons signalé également la question du matériel du théâtre, question qui donne le spectacle d'un marchandage bizarre entre l'État et la direction.

Depuis l'année 1880, les crédits consacrés à la subvention du théâtre national de l'Opéra-Comique, se montent à 300.000 francs : ils sont les mêmes en 1910 ; il faut ajouter à cette somme 5.000 francs des-

tinés à la dotation de la caisse des pensions viagères du théâtre (Article 4 du chapitre 18 du budget des Beaux-Arts).

Cette caisse des pensions viagères fut créée en 1899; jusqu'à ce jour, le théâtre de l'Opéra était le seul à recevoir une subvention de 25.000 francs dont bénéficiaient les deux caisses : il sembla équitable de ne pas laisser plus longtemps l'Opéra-Comique à l'écart des libéralités de l'État et de prélever sur le montant de la dotation de l'Opéra, pour ne pas créer une dépense nouvelle, une somme de 5.000 francs qui représentait approximativement la part proportionnelle revenant à l'Opéra-Comique.

Le directeur de notre second théâtre lyrique s'est adjoint, comme son cahier des charges lui en donnait le droit, une société en commandite au capital de 1.500.000 francs divisé en parts de 9.000 francs dont les deux tiers seulement ont été appelés : l'Opéra a lui aussi une commandite de 1.500.000 francs divisée en parts de 50.000 francs et en demi-parts de 25.000 francs, mais dont la totalité a été appelée : en fait, l'Opéra marche donc avec une commandite d'un million et demi, et l'Opéra-Comique avec une commandite d'un million.

Loin d'être une « vaste machine » comme l'Académie nationale de musique, le théâtre de l'Opéra-Comique étouffe dans un cadre trop étroit, et c'est merveilleux de voir le parti qu'a su en tirer malgré

des difficultés qui paraissaient insurmontables, M. Albert Carré : il faut avoir vu ces foules qui, de la salle, semblent devoir tenir un espace aussi grand que la place de la Concorde, ces défilés qui paraissent se profiler sur des kilomètres et dont les figurants sont en réalité entassés entre le mur et les décors, débordent dans les escaliers, et presque jusque dans la loge du concierge : il faut avoir visité ce foyer, intime peut-être mais d'une intimité tout de même un peu étroite ; ces bureaux minuscules, ces loges d'artistes en miniature, et cette profondeur qui, de la salle, semble infinie et qui en réalité se parcourt en quelques pas, pour juger du véritable talent qu'il a fallu, pour faire si grand, avec du « si petit » !

M. Albert Carré avait un projet qui n'eut malheureusement pas de suite : il consistait à acheter et à transformer l'immeuble du boulevard des Italiens.

C'était une somme totale de 2.500.000 francs à 5 % soit 125.000 francs par an dont 75.000 étaient couverts par la location des rez-de-chaussée et de l'entresol ; il restait une garantie d'intérêts d'environ 50.000 francs qui rendait l'État propriétaire du tout au bout de cinquante ans.

C'était là un projet d'utilité publique, et il est dommage qu'il n'ait pas abouti ! L'Opéra-Comique, sous l'habile direction de M. Carré, fait toujours salle comble et supporterait aisément, en plus d'une scène plus vaste, un plus grand nombre de places.

En parcourant les annales du théâtre et de la musique, on peut juger l'œuvre de M. Albert Carré à l'Opéra-Comique et apprécier à la fois sa diversité et sa cohésion : diversité en tant que différences de genre des ouvrages représentés : *Aphrodite* et *Pelléas et Mélisande*. *Ariane* et *Barbe-Bleue* et *La Habanera* ; cohésion en ce sens que toutes ont été montées avec le même soin, le même souci de la perfection du détail, dans les mises en scène les plus simples, comme les plus compliquées.

D'un voyage d'étude sur les théâtres d'Allemagne et d'Autriche, M. Carré rapporta des principes rationnels qu'il appliqua à l'Opéra-Comique. Il a rafraîchi et renouvelé le répertoire ; mais en allant à gauche, en délaissant les opéras-comiques d'Auber, de Boïeldieu, d'Hérold et de Maillard, il a rendu nécessaire la création du lyrique populaire si longtemps réclamé.

Du cahier des charges imposé à la direction actuelle, certaines clauses nous paraissent trop rigoureuses et entravent d'une manière excessive l'initiative du directeur : d'autres au contraire nous semblent ne pas être assez protectrices. On dirait que l'État s'est complu à réglementer les petits détails au détriment des grandes lignes. En instituant les « Lundis populaires », il n'a pas atteint le but visé et il n'a pas assez protégé les jeunes compositeurs qui arrivent difficilement à se faire jouer sur la scène de notre second

théâtre lyrique. Nos musiciens n'ont déjà pas tant de débouchés, pour que l'État accepte de compter comme ouvrages nouveaux, des œuvres déjà représentées en France ou à l'étranger (titre II, article 7 du cahier des charges).

La subvention de 300.000 francs allouée à l'Opéra-Comique semble suffisante pour conserver à ce théâtre le rang qu'il doit tenir. Si la situation financière de la société en commandite actuelle paraît quelque peu embarrassée, au point qu'une liquidation immédiate serait peut-être difficile, il faut s'en prendre au passé qui la créa ; car à l'heure présente, le théâtre réalise d'importants bénéfices, qui lui ont permis de distribuer ces deux dernières années 7 % et 5 % aux actionnaires.

D'ailleurs le chiffre des abonnements monte sans cesse : il y a douze ans, il atteignait 270.500 francs. En 1900 : (suppression du mardi) 172.141 francs. En 1906-1907 : 308.738 francs. Le chiffre est bien plus considérable maintenant que le mardi a été rétabli. Il est heureux pour la gestion financière de M. Albert Carré ; il l'est moins pour les auteurs nouveaux.

Trois soirs d'abonnements et un soir de représentations à prix réduits, le lundi, font quatre représentations sur sept. Ne comptons pas les matinées. Que reste-t-il aux auteurs d'ouvrages nouveaux ? Trois soirées. C'est peu, étant donné les œuvres à

qui le succès depuis longtemps établi crée un droit d'affiche.

C'est pourquoi disparaissent de Paris des œuvres bien accueillies à leur origine. La raison ? C'est l'impossibilité de leur trouver une place dans le « répertoire des abonnements » l'abonné n'aimant pas entendre plus de deux fois un même ouvrage. Cela ne donne-t-il pas matière à réflexion ?

On a critiqué la faveur dont jouissaient certains compositeurs italiens au théâtre de l'Opéra-Comique, et on a voulu l'expliquer par ce fait, qu'en Italie, le compositeur vendant sa pièce à son éditeur, ce dernier touchait les droits de l'auteur et les siens, et pouvait, par suite, se prêter à divers marchandages. Le succès constant qui accueille la musique italienne suffit pour répondre à ces insinuations ; mais n'avons-nous donc pas des compositeurs français dont la musique serait autant appréciée du public, sinon plus, et est-il bien nécessaire d'aller demander à l'étranger des œuvres, alors que nous avons dans notre pays des chefs-d'œuvre ?

Quoi qu'il en soit, il faut louer sans réserves M. Albert Carré d'avoir su donner à notre seconde scène lyrique une impulsion aussi brillante.

Nous ne pouvons mieux terminer ce chapitre qu'en citant quelques passages du rapport de M. Louis Buyat sur la saison 1908-1909 à l'Opéra-Comique.

« La saison 1908-1909 à l'Opéra-Comique, écrit-il,

a été une saison normale, alors que la précédente avait été en quelque sorte exceptionnelle.

« En 1907, en effet, la collaboration de l'Opéra-Comique aux représentations du théâtre municipal de la Gaïeté-Lyrique, avait rapporté 78.638 francs pour 84 représentations. Depuis, il semble que le théâtre lyrique municipal fasse concurrence à l'Opéra-Comique pour les représentations du dimanche en matinée et en soirée ; et cependant, la moyenne des recettes du dimanche soir à l'Opéra-Comique est encore appréciable, puisqu'elle varie entre 6.000 et 7.000 francs sur un maximum de 9.500 francs environ.

« Cela dit, il faut reconnaître que l'Opéra-Comique est aujourd'hui en pleine prospérité :

« La moyenne pour les 363 représentations données pendant la saison 1908-1909 a été de 7.061 fr. 58, et cette moyenne est d'autant plus satisfaisante que les recettes des spectacles populaires du lundi soir sont comprises dans cette répartition.

« Une moyenne de recettes de plus de 7.000 francs et des abonnements qui atteignent le chiffre de 453.648 francs prouvent assez dans quelle situation brillante se trouve à l'heure actuelle le théâtre national de l'Opéra-Comique. »

CHAPITRE IV

Les subventions municipales. — Le concours de la ville de Paris. — La question du théâtre populaire. — Le théâtre lyrique municipal.

Au début de notre étude, nous avons vu que non seulement l'État intervenait pour soutenir l'Art musical, mais encore que les conseils municipaux ne se désintéressaient pas de cette question.

Il semble bien que l'intervention municipale soit une question absolument vitale pour le théâtre en province, et plus encore pour le théâtre de musique qui exige de plus grands frais. Paris, en effet, disposant pour ses théâtres de budgets importants, fait un tort énorme à la province qui ne peut monter les ouvrages avec tout le soin et tout le luxe de mise en scène réclamés aujourd'hui par le public ; d'autre part, la rapidité des communications avec Paris et l'augmentation du bien-être, font que les provinciaux vont au spectacle à Paris et abandonnent leurs théâtres. De plus, pour un directeur de théâtre en province,

trouver des commanditaires n'est pas chose facile ; il faut donc que ce soit la ville qui vienne à son secours par son intervention.

Le système d'intervention le plus généralement employé par les municipalités est celui de la subvention : il y a bien eu quelques essais de régie directe mais la plupart ont donné des résultats lamentables.

L'allocation de la subvention fait l'objet d'un contrat passé entre le maire et le directeur.

La subvention est accordée sous diverses conditions contenues dans les cahiers des charges qui diffèrent de ville à ville (nombre d'actes à monter, de représentations à donner, etc.).

Le droit à la subvention est alloué au directeur pour une exploitation d'une durée déterminée et ne lui est acquis que si cette exploitation est continuée pendant la période ordinaire.

Les subventions accordées par les villes à des directeurs de théâtre, doivent avant tout être employées suivant leur destination, et les créanciers ordinaires des directeurs n'y peuvent avoir aucun droit tant que les artistes n'ont pas été payés. (Rouen, 2 avril 1862).

Ainsi, dans le cas de faillite d'un directeur, celui qui l'a remplacé a seul le droit de toucher la subvention, lorsque, ayant été obligé de solder les appointements des artistes engagés par le directeur failli, il se trouve à découvert d'une somme qui excède

l'importance de la subvention afférente à l'exercice du directeur failli (Rouen, 1862).

Le cautionnement versé à la ville par le directeur d'un théâtre municipal et affecté à la garantie des obligations imposées par le cahier des charges constitue un gage régulier qui oblige les contractants et lie les tiers.

En conséquence, si le directeur du théâtre est mis en état de liquidation judiciaire, la ville doit être autorisée à se faire payer par privilège sur le montant du cautionnement, des créances nées à son profit contre le directeur du fait de l'exploitation théâtrale (Aix, 11 janvier 1899) (Toulon, 1900).

Ainsi, le cautionnement garantit à la ville le remboursement des sommes par elle payées à la décharge du directeur, en vertu des stipulations du cahier des charges, pour l'éclairage de la salle et les primes d'assurances, sans qu'il y ait lieu pour cette dernière créance de distinguer entre les frais s'appliquant aux représentations antérieures ou postérieures à l'expiration des six mois d'exercice prévus par le contrat : le privilège du gagiste, s'étendant de plein droit à toute dette du directeur résultant d'engagements contractés à sa décharge par la ville, avant l'extinction de la dette primitive et la cessation des paiements.

Il en est de même pour la créance résultant au profit de la ville des dégâts matériels mis à la charge du directeur par son contrat.

Lorsque le cahier des charges d'une concession théâtrale subventionnée stipule : qu'à défaut par le directeur de justifier mensuellement, dans un délai déterminé, du paiement des appointements dus par lui au petit personnel du théâtre, il y sera procédé par le receveur municipal au moyen d'un prélèvement sur la partie de la subvention alors exigible ; les paiements ainsi effectués par la ville, font naître au profit de cette dernière, une créance contre le directeur qui se compense immédiatement de plein droit et jusqu'à due concurrence avec la dette de la ville résultant de la subvention ; sans qu'il y ait lieu de rechercher sur quels fonds la créance a été solpée et si les employés payés étaient privilégiés.

Dès lors, la ville se trouve libérée par compensation et n'est plus débitrice aux regards de la liquidation judiciaire, que du reliquat de la subvention, diminuée des sommes régulièrement acquittées par elle à la décharge du directeur.

D'ailleurs, au cas où la subvention serait épuisée entre ses mains, la ville aurait le droit de prélever sa créance privilégiée sur le montant du cautionnement, celui-ci ayant précisément pour objet de garantir l'exécution des obligations imposées au directeur.

Le directeur de théâtre qui s'est obligé vis-à-vis d'une ville, à payer une indemnité fixée d'avance, pour le cas où il abandonnerait l'exploitation théâtrale au cours de la campagne, ne peut, bien qu'il ait exploité

pendant quelque temps, obtenir une réduction de la peine encourue s'il cesse son exploitation par sa faute et en dehors de toute force majeure (Nantes, 10 décembre 1890).

Il en est surtout ainsi s'il est établi que l'exécution partielle de l'obligation n'a pas profité au créancier (même arrêt).

Telles sont quelques-unes des clauses qui règlent les rapports entre les directeurs de théâtre et les municipalités : bien qu'ayant déjà abordé cette question dans un chapitre précédent, il nous a semblé intéressant d'y revenir à propos des subventions municipales.

Malgré que l'État soutienne à Paris un certain nombre d'institutions musicales, la ville ne s'est pas désintéressée de la question : nous relèverons, à son actif, deux encouragements qu'elle donne à l'Art musical : le concours de la ville de Paris, et le théâtre lyrique municipal.

Le concours de la ville de Paris fut fondé en 1875 par Herold : il consiste en une symphonie avec soli et chœurs, et est réservé aux musiciens français.

Le prix consiste en une somme de 10.000 francs et l'exécution de l'ouvrage aux frais de la ville.

A son origine, ce concours jouissait d'une certaine faveur : à cette époque, les jeunes compositeurs n'avaient place ni au théâtre, ni au concert ; les drames lyriques de Wagner bouleversant le répertoire

habituel, obligèrent peu à peu les directeurs et le public à accepter la pensée nouvelle : les portes des scènes devinrent plus accessibles aux jeunes. De là semble venir l'espèce d'oubli dans lequel tomba bien vite ce concours.

Mais la foule se montre particulièrement injuste pour les inconnus, et il est rare qu'elle les accueille avec enthousiasme.

Le prestige qui s'attache au prix de la ville de Paris donne à un compositeur une notoriété qui le sort du rang et le désigne à l'attention.

« Je voudrais, écrit M. Alfred Bruneau, que les musiciens s'inspirassent de ces vérités et qu'ils rendissent à notre concours son éclat d'autrefois. Ils y trouveront : la liberté absolue quant au sujet, au genre à choisir par eux, la nette assurance d'être jugé de la façon la plus loyale et aussi (pourquoi pas !) la gloire que je leur souhaite de tout cœur. »

Le théâtre lyrique municipal, tel qu'il existe actuellement, semble être un acheminement vers ce « théâtre populaire » depuis si longtemps réclamé : aussi, est-il utile avant de traiter la question du « lyrique municipal » de rappeler quelques-unes des discussions qui ont entouré la question du théâtre populaire.

Les tentatives de « démocratisation musicale », jusqu'à ces dernières années, n'ont pas été favorisées par le succès. Créer une troisième scène lyrique semblait s'exposer à une faillite certaine : de fait, un

opéra national, fondé en 1847 par Adolphe Adam, fermé en 1848, et transporté depuis dans différents locaux sous le nom de théâtre lyrique par d'autres directeurs, subventionné depuis 1865, avait sombré en 1878 au milieu de désastres financiers.

D'autre part, l'organisation de représentations populaires, à prix réduit, n'obtient pas toujours les résultats espérés. Nous avons vu qu'à l'Opéra la direction Bertrand, qui avait accepté un cahier des charges, stipulant trente-deux représentations d'un nouvel abonnement à prix réduits et quarante représentations populaires le dimanche, en arriva au bout de quinze mois à un déficit de 550.000 francs.

Quant aux « lundis populaires » de l'Opéra-Comique, pour s'en faire une idée, il suffit de rappeler ce qu'écrivait jadis M. Albert Gérard dans son rapport au Sénat :

« ...Aujourd'hui, le directeur de l'Opéra-Comique doit être édifié sur l'efficacité de son initiative généreuse en faveur d'un public qu'elle n'a pas atteint. Comme jadis M. Bertrand à l'Opéra, M. Carré avait spontanément offert au ministre, de porter à 40 le nombre annuel des soirées à tarif diminué. En échange, et à titre de compensation, l'administration des Beaux-Arts lui donnait le droit d'organiser tous les ans, 20 représentations de gala avec un tarif majoré, ou de prolonger de quinze jours la fermeture annuelle.

« Sans avoir voulu profiter d'aucun de ces deux

avantages, la direction a donné scrupuleusement ces 30 représentations supplémentaires, diminuées ainsi de toute compensation; chacune d'elles coûte de 1.000 à 1.500 francs, chiffre calculé sur la moyenne des frais, ou de 2.000 à 2.500 francs si l'on envisage la moyenne des recettes.

« Au moins ces représentations du lundi donnent-elles satisfaction à la clientèle pauvre? Pas le moins du monde! Les expériences « populaires » de l'Opéra démontraient déjà que ce n'est pas le peuple qui vient payer 4 francs par place. Celles de l'Opéra-Comique confirment cette assertion. Les « lundis » ne profitent qu'à une clientèle bourgeoise, riche mais économe, qui recherche les spectacles à meilleur marché.

« Observez, pour vous en convaincre, un lundi soir, les abords de l'Opéra-Comique vers la fin de la représentation; dans les rues avoisinantes stationnent en longues files les automobiles et les voitures de maître d'une clientèle favorisée et fidèle, à qui le théâtre sacrifie tous les ans 40.000 francs; cette somme grève lourdement la gestion de l'Opéra-Comique et ce n'est pas la modeste bourse du peuple qu'elle allège, selon les vœux du directeur et du gouvernement.

« Ainsi, une fois de plus, l'expérience est concluante. M. Millevoye en signale dans son rapport l'inutilité. Dès lors, une équité élémentaire exige le retour im-

médiat aux précédentes prescriptions du cahier des charges : l'offre généreuse mais imprudente de M. Albert Carré doit être déclinée pour l'avenir. Dix représentations annuelles à prix réduits suffiront aux soirées « pour le peuple » qui n'y viendra sans doute pas davantage, mais qu'on ne saurait frustrer d'une libéralité à maintenir, pour le principe, tant qu'un théâtre spécial ne fonctionnera pas à Paris. »

Le théâtre populaire sera-t-il uniquement lyrique ? les compositeurs le voudraient ainsi, prétextant qu'ils arrivent plus difficilement que les auteurs dramatiques à faire connaître leurs œuvres, et que le peuple préfère la musique à la comédie ; mais l'opinion prédominante semble pencher plutôt pour le théâtre mixte. A ce propos, l'examen de quelques projets nous paraît intéressant.

En 1881, un projet d'Opéra populaire avait été déposé (Chambre des députés, 3 juillet 1881), pour « remédier à l'impuissance où se trouvent l'Opéra et l'Opéra-Comique de faire connaître les ouvrages des jeunes musiciens dont le talent n'a pas été consacré par de précédents succès, et mettre pour la première fois le grand art à la portée de toutes les bourses en offrant à la population parisienne la musique à bon marché ».

Mais des pourparlers engagés avec la ville pour en obtenir une subvention n'ayant pu aboutir, ce projet fut abandonné : toutefois, pendant trois ans, un

crédit de 200.000 francs a été maintenu à la disposition du ministre des Beaux-Arts, en prévision du rétablissement d'un théâtre lyrique.

Dans son rapport de 1902, M. Charles Couyba expose ainsi la question du théâtre populaire :

« Maintes fois, dit-il, les initiatives privées ont essayé d'établir un théâtre populaire lyrique ou dramatique, et chaque fois, elles ont échoué, faute d'argent, de protections, d'encouragements matériels ou moraux : or, il n'est pas juste que le pauvre soit privé des joies artistiques et l'État ne doit pas se désintéresser de son éducation en cette matière.

M. Leygues lui-même, alors ministre de l'Instruction publique, avait reconnu cette nécessité.

Étant donné le prix des places, les chefs-d'œuvre de l'art lyrique et de l'art dramatique ne sont réservés qu'aux riches. L'État et le Parlement ont donc le devoir d'imposer aux directeurs des théâtres et concerts subventionnés, l'obligation de faire goûter au peuple et à bon marché les chefs-d'œuvre de l'art classique et moderne.

La commission du budget a compris ce devoir, et elle a décidé qu'à l'avenir, les cahiers des charges des théâtres et concerts subventionnés, un an au moins avant l'expiration de leurs baux, devraient être soumis pour un nouveau traité, à l'approbation du Parlement.

C'est là une mesure de sage contrôle qui en appelle

une autre : la création officielle d'un théâtre du peuple. Cette mesure serait d'autant plus favorablement accueillie par l'opinion, qu'elle ne coûterait que les frais de direction, d'exécution et de location de salles : le personnel et le matériel devant être fournis par les théâtres subventionnés. L'installation de ce théâtre pourrait être consentie à bon compte par la ville de Paris dans le vaste local du Châtelet.

Chaque soir, il y aurait représentation populaire à prix réduits : 2 francs, 1 franc et 0 fr. 50. Le spectacle commencerait à 8 h. 1/2 pour finir à 11 h. 1/2. Le théâtre chômerait du 15 juillet au 15 octobre.

Les fonds du répertoire classique et moderne, seraient empruntés aux quatre théâtres subventionnés, pour quatre représentations hebdomadaires : Dimanche, Comédie-Française ; jeudi, Odéon ; mardi, Opéra ; et samedi, Opéra-Comique.

Les troupes de ces théâtres seraient mises gracieusement, ou de par leurs cahiers des charges même, à la disposition du directeur du théâtre du peuple par les directeurs des théâtres subventionnés qui, dès aujourd'hui, promettent leur concours.

Les bénéfices seraient affectés au payement des frais généraux et à l'organisation matérielle des représentations des trois autres jours : lundi, mercredi, vendredi.

Le lundi pourrait être consacré à des conférences

populaires, littéraires et scientifiques, avec auditions, récitations, projections.

Le mercredi serait consacré aux grandes auditions musicales avec le concours des sociétés actuellement subventionnées : Conservatoire, concerts Colonne, Chevillard, et la Société nationale de Vincent d'Indy.

Le vendredi, enfin, quittant les hauteurs de la symphonie ou de l'oratorio, le théâtre du peuple deviendrait le théâtre de la poésie et de la chanson française ; de la bonne chanson contemporaine, qu'il ne faut pas confondre avec les inepties des cafés-concerts.

Bref, il y aurait dans cette institution du théâtre populaire, une éducation du goût du public, supérieure à celle des écoles, des lycées et des collèges.

Chacun sait les avantages d'une pareille institution sociale, ils sont d'une telle importance, que les obstacles matériels se rapetissent et disparaissent devant eux, et qu'ils valent le sacrifice d'un crédit de 100.000 francs.

Nul doute que directeurs et artistes ne se fassent un plaisir d'interpréter nos chefs-d'œuvre de l'art français et étranger sur la scène de ces théâtres ; il y aurait là, pour les artistes, une source d'émulation et la consécration la plus noble de leurs efforts et de leurs talents : celle du peuple français. »

A la suite d'une interpellation de M. Millevoye, député de Paris, une commission consultative fut insti-

tuée au sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts, par arrêté en date du 7 juin 1905, en vue d'examiner les mesures à prendre, pour favoriser les intérêts de l'art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires.

Cette commission se divisa en deux sous-commissions ; l'une chargée de l'examen des différents projets de création de théâtres populaires à Paris ; l'autre, de l'organisation des représentations populaires à Paris et dans les départements.

Chacune des deux sous-commissions nomma un rapporteur : M. Turot pour la première ; M. Millevoye pour la deuxième.

Nous passerons en revue quelques-uns des projets cités dans le remarquable rapport de M. Turot.

Proposition de MM. Gastinel et Pfeiffer :

Demandant qu'en cas de création d'un grand théâtre populaire, on aide cette entreprise à devenir théâtre lyrique en autorisant l'Opéra et l'Opéra-Comique à lui prêter leurs répertoires inutilisés et les fractions inemployées de leurs troupes.

Projet Debruyère :

Expose un programme de grande entreprise électorale et un plan de ressources supposant les frais de création payés par une société financière, qu'un pourcentage sur les bénéfices rembourserait en cinquante ans.

Projet Mariette :

Construction d'une grande salle en amphithéâtre, dont les frais d'établissement seraient payés par un emprunt public en 1.800 actions de 1.000 francs ; l'unique contribution demandée à l'État serait l'abandon des décors anciens et des costumes défraîchis mis en réserve par l'Opéra, la Comédie-Française et l'Odéon.

Projet Catulle-Mendès :

Théâtre démontable et transportable. Transport facile d'un point de la capitale à l'autre, en choisissant pour emplacement les grands carrefours et les grands squares des quartiers populaires. Troupe autonome avec un minimum d'administration et un comité d'artistes participant aux bénéfices.

Projet Grasset :

Construction d'une grande salle sur l'emplacement du temple.

Projet Feine et Herscher :

Ouvrir en contre-bas des jardins du Carrousel un amphithéâtre de 6.000 places à ciel ouvert, avec plafond mobile et transparent, et y donner de somptueuses fêtes civiques dans un décor grandiose avec un concours dramatique et lyrique de grande mise en scène, comportant de colossales masses architecturales. Les frais d'établissement seraient de 7.300.000 francs environ.

Projet Camille de Sainte-Croix :

« L'exposé du plan de conception-type discuté et

adopté par mes collègues, écrit M. Henri Turot, établit qu'il y a en quelque sorte identité entre les principes du projet Camille de Sainte-Croix et les conclusions votées à l'unanimité. »

Le projet Camille de Sainte-Croix s'inspirait du principe : Le théâtre populaire doit être à la fois dramatique et lyrique.

Voici quelles furent les résolutions adoptées par la Commission :

1° Quatre théâtres populaires seront créés à Paris : l'un au centre et trois à la périphérie, au cœur des quartiers ouvriers.

2° L'Œuvre des théâtres populaires aura sa troupe autonome.

3° Il sera pourvu aux ressources financières par une loterie ou une émission de bons à lots.

4° Une subvention considérable sera réservée sur le produit de la loterie, pour de grandes représentations populaires et des créations de pièces nouvelles dans les départements.

Dans la séance du 15 février 1906, le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts porta ces résolutions à la connaissance de la Chambre des députés qui adopta l'ordre du jour suivant.

« La Chambre, approuvant les déclarations du gouvernement, l'invite, en s'inspirant des conclusions de la commission des théâtres populaires, à déposer un projet de loi organisant les théâtres populaires

à Paris et dans les départements, et passe à l'ordre du jour. »

Pour répondre au vœu de la Chambre, trois commissions consultatives ont été instituées : il faut espérer qu'elles arriveront à organiser le théâtre populaire attendu depuis si longtemps.

La solution de la question n'est pas chose facile : faire concorder l'augmentation du prix de la vie et par suite l'élévation du taux des salaires, le luxe de mise en scène devenu indispensable aujourd'hui, avec un tarif très bon marché, ressemble au désir de l'Avare de Molière, qui voulait « faire bonne chère avec peu d'argent ».

Quoi qu'il en soit, le peuple ne pouvant aller à l'Opéra, il faut que l'Opéra aille au peuple ; et c'est ce qu'écrivait en 1906 M. Charles Couyba : « Il faut instituer un théâtre d'essai, un théâtre lyrique populaire, à côté de l'Académie nationale de musique, avec l'aide de la ville de Paris. Il faut que l'article 1^{er} du futur cahier des charges, oblige le directeur, quel qu'il soit, à prêter une partie de sa troupe et de son matériel, aux théâtres populaires dont profiteront Paris et la province. Les quatre théâtres seront soumis à cette loi que les directeurs accepteront volontiers. Voilà une première rançon des privilèges. »

Cet appel a été en partie entendu. En 1907, grâce à une nouvelle rédaction du cahier des charges de l'Opéra, grâce au concours moral et matériel du Con-

seil municipal de Paris, à l'obligeance de MM. Albert Carré, Messenger et Broussan et à l'active initiative de MM. Isola frères, a été fondé le Théâtre lyrique municipal de Paris, avec l'aide du personnel et du matériel de l'Opéra-Comique et de l'Opéra.

C'est un essai fort heureux de théâtre populaire : mais ce n'est pas tout le théâtre populaire, tel que l'État se doit de l'organiser conformément aux vœux de la nation et de la commission extra-parlementaire de 1905-1907.

L'agitation qui se fit autour du théâtre populaire eut sa répercussion au Conseil municipal de Paris : ce dernier qui s'était déjà occupé de la question en 1884, émit en 1905 par l'intermédiaire de la deuxième sous-commission des théâtres populaires le vœu :

1° Que le Conseil municipal inscrive la question à l'ordre du jour de ses délibérations.

2° Qu'une subvention soit votée par la ville de Paris pour l'organisation des représentations populaires.

3° Donne mandat à M. Quentin-Banchart de porter ce vœu devant le Conseil municipal de Paris.

Il appartenait à MM. Émile Massard et Deville de faire aboutir en partie ces résolutions.

En 1907, ils déposaient sur le bureau du Conseil municipal des conclusions tendant à la solution du lyrique municipal : MM. Isola frères, directeurs de la Gaîté, étaient dispensés de payer à la ville de Paris

le loyer fixé par le bail ancien (100.000 francs), à partir de l'affectation de ce théâtre à des représentations populaires, pendant que durera cette exploitation.

Le Conseil municipal adopta ces conclusions.

Le cahier des charges de l'Opéra prévoyait la collaboration de ce théâtre aux représentations du lyrique municipal ; celui de l'Opéra-Comique ne contenait rien sur ce sujet. Par suite, MM. Isola frères traitèrent directement avec M. Albert Carré.

Après quelques discussions, le bail consenti par la ville de Paris à MM. Isola frères, directeurs du théâtre lyrique municipal, fut définitivement rédigé de la manière suivante dans ses parties les plus générales :

Article premier. — MM. Émile et Vincent Isola sont autorisés à organiser au théâtre lyrique de la Gaîté, des représentations lyriques populaires comportant le répertoire d'opéra et d'opéra-comique et exceptionnellement de concerts symphoniques, étant entendu que ces concerts ne pourront représenter plus d'un sixième des dites représentations.

Ces représentations devront se succéder d'une façon continue et sans interruption tous les jours et toutes les matinées d'usage des dimanches et fêtes pendant une série ininterrompue de 300 représentations au minimum qui devront commencer entre le 1^{er} septembre et le 1^{er} octobre de chaque année.

Lorsque ces 300 représentations populaires auront été données, MM. Isola auront le choix soit de s'en

tenir aux représentations lyriques populaires, soit d'organiser des spectacles d'un autre ordre ; mais dans ce dernier cas, ils devraient prévenir la ville de Paris au moins huit jours à l'avance.

MM. Isola auront la faculté de fermer leur théâtre, mais seulement durant une période ne dépassant pas trois mois : une représentation gratuite devant toujours avoir lieu le 14 juillet.

Art. 2. — Pour les représentations populaires faisant l'objet de la présente convention, les prix des places du théâtre seront fixés selon un tarif allant de 4 francs au maximum par place à 0 fr. 50, sauf pour les places de premières loges et d'avant-scène, les 8 premiers rangs des fauteuils d'orchestre et les fauteuils de balcon, pour lesquelles les prix pourront être élevés à 5 francs.

Les places à 0 fr. 50 ne seront pas données en location ; sur les autres, un tiers réparti normalement dans diverses catégories, sera toujours laissé à la disposition du public aux guichets. Les autres places ne pourront donner lieu à une perception pour location supérieure à 0 fr. 50 sur les places à 4 francs et 3 fr. 50, 0 fr. 25 pour les places de 1 fr. 50 à 3 francs et 0 fr. 10 pour les places à 1 franc.

Art. 3. — MM. Isola dirigeront personnellement le théâtre et ne pourront vendre, céder, ni transporter leur droit au bail, ni consentir aucune sous-location ni aucun traité d'association pour la direction

du théâtre sans l'autorisation du Conseil municipal.

Dans le cas où ils voudraient quitter la direction du théâtre, ils devront préalablement faire agréer par le Conseil municipal un successeur réunissant toutes les qualités voulues pour cette direction.

Toute infraction à cette clause comme à celles qui précèdent, entraînerait de plein droit la résiliation du bail. Cette résiliation serait prononcée par simple arrêté préfectoral, dix jours après une mise en demeure administrative restée infructueuse. En cas de cession ou de substitution régulièrement autorisée, le cédant restera garant solidairement avec le cessionnaire, tant envers la ville de Paris qu'envers les tiers, du parfait accomplissement de toutes les clauses et conditions de la présente convention.

Art. 4. — MM. Isola sont dispensés de payer le loyer de 100.000 francs par an du théâtre de la Gaîté, pendant tout le temps que dureront les représentations populaires, mais sous la condition expresse de la continuité des représentations populaires quotidiennes matinées comprises, aux tarifs réduits sus-indiqués et sous les autres réserves ci-après stipulées. Cette dispense de loyer s'appliquera également aux trois mois de relâche prévus, pourvu que les représentations populaires à prix réduits se soient continuées sans interruption durant toute la série fixée dans les conditions déterminées ci-dessus.

Ils seront également dispensés, dans les mêmes

conditions et sous les mêmes réserves, de payer à la ville le loyer de la partie de l'ancien marché des Gobelins dont ils sont locataires et qui est affectée à un magasin de décors du théâtre de la Gaîté, sous la condition que cette location conservera son caractère de précarité, et que la ville de Paris pourra la dénoncer dans les conditions prévues à l'acte de location en cours.

Si l'exploitation populaire était interrompue ou arrêtée pour quelque cause que ce fût, avec ou sans consentement de la ville, le loyer de 100.000 francs par an reprendrait son cours et serait payé proportionnellement au temps d'interruption, à raison de 300 francs par jour, chiffre fixé forfaitairement en prévision de cette éventualité.

Il en serait de même du paiement du loyer de l'ancien marché des Gobelins.

Art. 5. — Dans le cas où les recettes brutes, sans déduction du droit des pauvres, des représentations lyriques à prix réduits dépasseraient 1.200.000 francs, la ville prélèverait sur les dites recettes excédant ce chiffre une redevance proportionnelle de 10 %, à moins qu'il n'y ait d'un commun accord abaissement du prix des places.

Pour la bonne exécution de cette clause, MM. Isola devront se soumettre en tout temps aux vérifications et contrôles nécessaires de la part de l'Administration, et fournir à cette dernière tous relevés de re-

cettes et autres justifications qui pourraient être jugés utiles.

Pour le calcul des recettes, les années d'exploitation seront comptées du 1^{er} septembre au 31 août de l'année suivante.

Art. 6. — Pour tout le surplus, MM. Émile et Vincent Isola resteront soumis aux clauses et conditions du bail en cours en ce qu'elles n'ont rien de contraire à la présente convention.

Art. 7. — La présente convention aura un effet rétroactif à compter du 7 janvier 1908, date à partir de laquelle MM. Isola ont commencé à donner au théâtre de la Gaîté des représentations lyriques populaires.

Art. 8. — Le bail en cours, modifié par la présente convention, est prorogé aux mêmes clauses et conditions au profit de MM. Isola, jusqu'au 6 janvier 1918.

Art. 9. — Les frais de timbre, d'enregistrement et tous autres pouvant résulter du présent acte seront à la charge exclusive de MM. Isola.

Telle est l'œuvre accomplie par la ville de Paris pour seconder l'action de l'État relativement aux théâtres lyriques.

La subvention accordée consiste surtout dans l'action de certains avantages, et principalement la dispense de payer le loyer du théâtre. Il semble que la ville de Paris aurait dû se montrer plus généreuse encore, et affecter un crédit au lyrique municipal.

Les directeurs du lyrique populaire comptaient

bien qu'un jour le conseil municipal porterait la subvention à 200.000 francs.

Nous croyons savoir en effet que le conseil municipal a pris en considération la demande de MM. Isola et que sa commission des théâtres serait disposée à faire figurer au budget de 1911 une subvention pour le lyrique populaire. Cette subvention ne serait pas celle que MM. Isola avaient espérée; elle serait cependant appréciable, puisqu'il s'agirait d'une somme de 25.000 francs à titre d'indication.

« Il faudrait, disait M. Gustave Rivet, que la ville de Paris ne se contentât point de prêter une salle, mais qu'elle donnât une subvention.

« Elle est moralement obligée de ne pas laisser disparaître une œuvre que l'opinion publique considère comme une œuvre populaire nationale.

« Grâce à cette subvention, le théâtre lyrique de la Gaité qui a déjà une bonne troupe, des décors pittoresques, un cadre de chœurs suffisant, pourrait renforcer son orchestre un peu trop faible pour les compositions musicales modernes.

« L'orchestre est aujourd'hui la grande voix expressive de la musique; les auditoires populaires y sont particulièrement sensibles. Il faut mettre les directeurs de la Gaité à même d'accroître leur phalange d'instrumentistes si vaillamment dirigés.

« Tout sera dès lors pour le mieux dans le meilleur des théâtres lyriques populaires. »

L'œuvre de MM. Isola est en tous points digne d'éloges : moyen d'éducation musicale pour le peuple et même la bourgeoisie étant donné le choix et l'excellente exécution des ouvrages, le « Lyrique municipal » est aussi un débouché pour les jeunes compositeurs ; cependant la ville de Paris n'a pas imposé cette clause de protection pour les jeunes, comme l'a esquissé l'État dans les cahiers des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique : il est à souhaiter qu'elle la mette comme condition, à l'allocation de crédit au théâtre lyrique.

Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1910, M. Louis Buyat loue sans réserves la sage et énergique administration de ce nouveau théâtre populaire de musique.

« Après l'avoir si souvent réclamé, et après avoir à tant de reprises éprouvé de navrantes déconvenues, les artistes peuvent maintenant se réjouir ; la chimère insaisissable est devenue la réalité : le théâtre lyrique est définitivement fondé.

« Le voici qui entre victorieusement dans sa troisième année d'existence et qui, ainsi que nous le souhaitions, vit et prospère par ses propres moyens. »

Puis il conclut :

« Et nous sommes au théâtre lyrique de la Gaîté, qui, par la sage administration, par la foi artistique et l'activité féconde de ses directeurs, a accompli ce miracle de faire, au prix de véritables charges finan-

cières, de l'art, et même du grand art et de répandre de la beauté dans le peuple ; de lui offrir, à des prix accessibles aux bourses les plus humbles, les magnifiques et réconfortants spectacles auxquels il a droit et dont il a été jusqu'alors privé, ne pouvant s'imposer le lourd sacrifice d'argent, nécessaire pour goûter ces joies, réservées semblait-il au seul public fortuné. C'est donc par excellence une œuvre démocratique digne d'éloges. »

Si le théâtre lyrique de la Gaité a obtenu de si splendides résultats, sans le réconfort d'aucun secours officiel, que ne serons-nous pas en droit d'attendre de lui, le jour où le parlement aura reconnu que ses efforts méritent d'être, non pas platoniquement encouragés, mais soutenus de la façon la plus effective par une subvention officielle, qui lui donnera parmi les théâtres d'État, ce droit de cité qu'il a courageusement et légitimement conquis par le seul mérite de ses directeurs ? MM. Isola que d'aucuns traitaient naguère un peu légèrement, peuvent montrer avec quelque fierté leur œuvre : elle justifie les plus ambitieuses espérances, et ce n'est que justice de le constater.

Nous ne pouvons mieux terminer cette étude sur le théâtre lyrique municipal, qu'en citant quelques passages d'un article paru dans *Le Figaro* du 1^{er} octobre 1910 et signé des « Frères Isola ».

Il est intitulé : Le théâtre lyrique (les services qu'il rend à l'art musical).

Pourquoi nous l'avons fait. Comment nous le comprenons.

« Nous l'avons fait, parce que tout le monde le réclamait : jeunes musiciens avides de produire et anxieux de savoir où faire jouer leurs œuvres ; gens, de bourse modeste, désireux d'entendre de la musique bien chantée, bien exécutée, sans grever trop onéreusement leur budget. Nous l'avons fait aussi, parce que beaucoup avant nous avaient tenté sans succès l'expérience. Elle nous semblait réalisable cependant, et devait à notre avis, dans une ville comme Paris si fertile en ressources de toutes sortes, trouver les éléments nécessaires à sa réussite.

« Nous avions le local, un grand et beau local, bien placé, au centre d'un quartier populeux, et par conséquent tout désigné pour en faire un « théâtre lyrique populaire ». Nous décidâmes de tenter l'aventure ! Mais s'il fallait de l'audace, il fallait aussi de la prudence. C'est pourquoi, nous donnâmes un premier coup de sonde en 1903 lors des représentations lyriques d'*Hérodiane*, de *Messaline*, avec l'interprétation magistrale de M^{mes} Emma Calvé, Félicia Litvinne, de MM. Renaud, Duc, etc.

« L'épreuve fut concluante ; le public avait répondu à l'appel, il y avait place désormais pour un troisième théâtre de musique.

« C'est pourquoi nous n'avons pas hésité à nous consacrer uniquement à ce « théâtre lyrique » dont la direction exigeait tout notre temps et tous nos soins. Le conseil municipal, aux désirs duquel répondaient nos desseins, les accueillit favorablement et voulut bien leur donner l'estampille officielle : le « théâtre lyrique » devenu « municipal » ouvrit ses portes le 7 janvier 1908 et depuis lors, nous ne nous sommes pas écartés un seul moment, du plan de conduite que nous avions adopté.

« Ce plan, le voici : c'est à un article de M. Pierre Lalo, publié dans *Le Temps* à la date du 29 octobre 1908, que nous empruntons les passages saillants qui le résument. L'éminent critique a, en quelque sorte, rédigé lui-même la charte constitutionnelle du « théâtre lyrique ».

« On peut s'étonner, écrivait-il, que dans une société prétendue démocratique, le peuple soit si soigneusement tenu à l'écart de l'un des principaux divertissements publics. Il a le droit de posséder un théâtre où il puisse aller, une scène sur laquelle on représente des ouvrages de son goût... On ne peut offrir à un auditoire populaire des ouvrages qui n'ont aucune chance d'être compris par lui. Si, avec cela, ce théâtre représente au cours de la saison une des œuvres classiques d'une qualité plus haute, et donne ainsi un gage de sa bonne volonté et de son attachement à la musique, si, par surcroît, il fait connaître un

ouvrage nouveau bien choisi, il a accompli sa tâche : on n'a droit de lui réclamer rien de plus. »

« On ne saurait mieux dire, et ce programme est, nous le répétons, la charte que nous nous sommes efforcés de respecter fidèlement. »

Suit le tableau des spectacles donnés ; et MM. Isola concluent :

« Les encouragements qui nous viennent de toutes parts nous donnent pleine confiance dans l'avenir du « théâtre lyrique » que nous avons fondé, et, à côté d'œuvres d'art très haut et très pur que nous avons données et que nous donnerons encore, nous nous félicitons de nous en remettre aussi quelquefois « aux décisions de la multitude qui comprend », dit notre grand Molière, « non seulement les délicats et les raffinés, mais aussi ceux qui se laissent aller de bonne foi, aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchent point de raisonnements pour s'empêcher d'avoir du plaisir. »

« C'est bien là, croyons-nous, la tâche d'un « théâtre lyrique populaire ». Nous avons cherché à l'accomplir de notre mieux, à d'autres qu'à nous de dire si nous avons réussi. »

APPENDICE

Le théâtre en Province.

Bien que les théâtres de Paris accaparent la majeure partie du public parisien et provincial, il est cependant indispensable de créer des centres de bonne musique dans les principales villes de France.

Cette nécessité, la plupart des grandes villes l'ont comprise : dans leur région, dans leur sphère d'influence, elles ont fait avec des moyens plus modestes, ce que l'État faisait pour Paris. Connaissant le goût du public pour le théâtre, pour la musique en particulier, elles ont senti qu'il était utile d'éduquer ce goût, de le diriger, elles se sont aperçues que leurs compositeurs, leurs artistes, avaient besoin de protection et attendaient leur aide, elles ont discerné enfin et surtout quelles conséquences économiques inestimables pouvaient avoir pour elles un théâtre bien administré et aimé du public.

Malgré cela, nous ne pensons pas que la musique et le théâtre, en province, puissent jamais trouver l'exécution, l'interprétation, la mise en scène que Paris leur réserve. Tout afflue vers la grande ville : les moindres compositeurs en herbe rêvent d'y être joués, et les artistes instrumentistes, chanteurs ou autres, désertent leur pays natal, leur région, ne se doutant pas, les malheureux, qu'ils abandonnent une situation brillante à Marseille ou à Lyon pour des cachets médiocres et une vie pénible à Paris, cette Amérique de la province.

Le véritable rôle de la province en cette matière est et sera toujours de préparer des artistes pour Paris, d'encourager leurs débuts, de les mettre bien en valeur dans leur région, pour qu'ils n'arrivent pas tout à fait obscurs dans le rayonnement cosmopolite de la Ville-Lumière.

Au point de vue Art, la décentralisation est à encourager, puisqu'elle contribue à la formation de cette pépinière d'artistes dont Paris consacrera le talent ; au point de vue économique, elle est très utile, puisqu'elle occasionne un mouvement qui aura sa répercussion sur l'industrie et le commerce de la région.

De même que l'État, les municipalités accordent une subvention et imposent un cahier des charges ; certaines villes, n'ayant pas réussi avec le système de la subvention, ont, comme Lyon et Marseille essayé

l'exploitation en régie, sans qu'elles paraissent d'ailleurs s'en trouver mieux.

En général, le théâtre en province est un théâtre mixte, jouant tantôt la comédie, tantôt l'opéra ou l'opéra-comique ; cela s'entend pour les grandes villes, car l'exécution d'opéras, ou d'opéras-comiques, nécessitant des frais d'orchestre et des cachets importants pour les artistes lyriques, n'est pas à la portée de tous les budgets.

Il est intéressant d'étudier quelques-unes des subventions accordées par les principales villes de province.

La ville de Rouen est un centre artistique très développé, et c'est tout à son honneur d'avoir su attirer dans son théâtre des gens cultivés, pour qui le voyage de Paris n'est qu'un jeu, et qui cependant fréquentent leur théâtre parce qu'ils y entendent des ouvrages bien montés et parfaitement interprétés.

Au théâtre des Arts de Rouen, chaque année, figurent au programme des œuvres de tout premier ordre ; le cahier des charges y oblige d'ailleurs le directeur.

« Dans le courant de la campagne, le directeur devra monter deux œuvres lyriques, de 3 actes au minimum, prises parmi les œuvres capitales n'ayant pas encore été représentées à Rouen, mais l'ayant été sur une des principales scènes de France ou de l'étranger. » (Rouen, saison 1902-1903, extrait du cahier des charges.)

Le théâtre des Arts de Rouen a fait plus que de reprendre des ouvrages déjà représentés ailleurs, il a donné des œuvres nouvelles : *Salambô* et *Siegfried* ont été montés pour la première fois à Rouen ; d'autres villes ont d'ailleurs suivi cet exemple, Lyon a donné *Les Maîtres chanteurs*, Marseille *Sigurd* et *Aïda*.

Pour encourager ces tentatives, le budget des Beaux-Arts, en l'année 1902, a été augmenté d'une somme de 10.000 francs, qui devront être répartis par les soins d'une commission spéciale, entre les théâtres de province qui monteront des œuvres nouvelles.

Le théâtre des Arts a obtenu de remarquables résultats grâce à une subvention qui varie de 120.000 à 130.000 francs fournis par la ville.

Et pourtant, il y a quelques années, en 1890-1891 et 1894, les directeurs ont fait faillite ou ont résilié leur contrat de concession.

La ville de Nantes n'a pas eu de chance avec son théâtre :

En l'année 1901-1902, avec la direction Villefranck, elle fut privée de troupe d'opéra : la subvention octroyée par le conseil municipal était de 100.000 francs dont 70.000 francs pour travaux et 30.000 francs pour l'administration du théâtre qui donnait la comédie et l'opérette et en plus 12 concerts.

En 1902-1903, la subvention fut maintenue à 100.000 francs.

En 1903-1904, 100.000 francs et l'obligation de donner deux grands concerts symphoniques.

En 1904-1905, on remania le cahier des charges : 80.000 francs furent affectés à la subvention, et 20.000 francs à l'achat de nouveaux décors ; la saison devait durer sept mois, mais la direction perdit de l'argent et obtint la suppression du septième mois.

En 1905-1906, la ville essaya de gérer elle-même son théâtre ; elle plaça à la tête un directeur, auquel elle adjoignit un collaborateur pour la partie artistique : une commission municipale composée de six membres fut nommée, pour surveiller l'exécution des clauses du cahier des charges, choisir les pièces du répertoire et les ouvrages nouveaux, présider à la réception des artistes et organiser des concerts.

Mais le directeur fit faillite et partit : trois mois et sept jours d'exploitation par la ville lui coûtèrent en plus la subvention normale : 51.312 francs. Et M. Benoît, rapporteur du budget de la ville, écrivait à ce propos :

« Les résultats semblent démontrer combien est impossible et onéreuse l'exploitation de nos théâtres en régie ; c'est du reste un point sur lequel tout le monde, semble-t-il, est d'accord ; mais il fallait avant tout éviter la fermeture du théâtre qui, comme l'a fait remarquer l'adjoint des beaux-arts, eût été pré-

judiciaire au commerce, et aurait jeté un discrédit sur les futures exploitations. »

La ville de Lille dépense de 120.000 à 140.000 fr. pour son théâtre. Voici d'ailleurs à titre documentaire le détail des subventions au théâtre de Lille figurant au budget du Conseil municipal de l'année 1903.

Subvention au directeur pour terminer l'année	
théâtrale	55.000 fr.
Subvention éventuelle au directeur pour com-	
mencer l'année théâtrale	55.000
Entretien intérieur et nettoyage	3.400
Fournitures diverses (environ 300 fr.)	Mémoire.
Création, réparation et entretien des décors. .	4.000 fr.
Traitement du peintre décorateur	3.000
Traitement du machiniste garde-magasin des dé-	
cors	2.600
Traitement du concierge	1.000
Traitement du surveillant général chargé de l'en-	
tretien des appareils d'éclairage	1.500
Traitement de l'électricien.	2.400
Contrôleur des places gratuites	1.000

La ville de Marseille s'est montrée généreuse pour son théâtre et la subvention qu'elle lui concède, atteint presque celle allouée par l'État au théâtre national de l'Opéra-Comique.

En 1885, la subvention s'élevait à 150.000 francs.

En 1889, 170.000 francs pour six mois d'exploitation.

En 1890, les crédits votés s'élèvent au chiffre énorme de 242.000 francs.

En 1894, 200.000 francs.

Puis la subvention atteint à peu près la même somme les années suivantes :

En 1902-1903, on note un essai de régie municipale, d'ailleurs infructueux.

En 1903, retour à la subvention qui s'élève à 290.000 francs pour six mois d'exploitation.

Depuis, le taux de la subvention s'est maintenu à 230.000 francs environ.

La ville de Lyon octroie à son théâtre un crédit de 250.000 francs ; en général, la direction fait des bénéfices, mais on lui reproche d'en rester toujours au vieux répertoire et de ne faire aucune tentative nouvelle intéressante. (Conseil municipal, 22 janvier 1902.)

Comme la ville de Lyon, celle de Bordeaux alloue à son théâtre une subvention de 250.000 francs. La municipalité de Toulouse ouvre au sien un crédit de 100.000 francs.

Bien que les tentatives des théâtres de province soient dignes d'encouragements, on ne peut pas attendre d'eux des résultats merveilleux : ne disposant pas des ressources des théâtres de Paris, il leur est difficile de monter des ouvrages nouveaux : les sommes engagées à cet effet sont trop importantes et les

capitaux dont ils disposent ne sont en général pas suffisants pour leur permettre de supporter un échec toujours possible: il faut admirer les directeurs entreprenants qui tentent cette chance, et ne pas juger trop sévèrement ceux qui, l'ayant tentée, n'ont pas réussi.

Les théâtres de province ont un grand avantage, ils peuvent monter, presque à coup sûr, les ouvrages dont le succès a été consacré dans les théâtres de Paris; c'est d'ailleurs là leur principal rôle: c'est sur cet appoint qu'ils peuvent compter pour vivre, pour se maintenir, réaliser des bénéfices qui permettront aux plus audacieux d'entre eux de faire œuvre d'avant-garde, que la fortune, selon l'adage latin, récompensera... peut-être!

CHAPITRE V

La musique à l'étranger.

Avant de terminer cette étude, et afin d'avoir un terme de comparaison avec ce que fait le gouvernement français pour soutenir et encourager l'Art musical, il est intéressant de rechercher quels sacrifices s'imposent en faveur de la musique quelques-uns des pays étrangers : L'Allemagne et l'Italie nous fourniront les documents les plus précieux sur ce sujet.

L'Allemagne musicienne, celle qui gravite autour de l'œuvre de Wagner, qui en comprend la conception légendaire et philosophique et en apprécie l'expression de grandeur écrasante « kolossal » selon la formule allemande, se devait à elle-même, de traiter l'art musical de la même façon que Wagner avait conçu son œuvre ; à la manière forte, solide des Wotan et des Fafner : constatons qu'elle n'y a pas manqué.

Une organisation disciplinée, militarisée jusque dans l'Art, lui a constitué un patrimoine musical qui manque peut-être parfois un peu de légèreté, de diversité, d'imprévu, qualités éminemment françaises, mais qui pèse de tout le poids de sa magistrale beauté sur les esprits.

« Ce qui frappe tout d'abord, lorsqu'on pénètre sur une scène allemande, écrit M. Albert Carré, c'est l'ordre et le calme qui y règnent : c'est le triomphe de l'organisation. »

L'Allemagne n'a pas de Conservatoire national, mais une foule d'écoles de musique libre excellemment dirigées ; une petite ville comme Darmstadt en compte jusqu'à trois.

Les Wagnervereine (sociétés de concerts) contribuent beaucoup à répandre le goût de la musique. Ce sont elles qui permirent de réunir l'argent nécessaire pour construire le théâtre de Bayreuth ; c'est beaucoup par leur ténacité, qu'elles parvinrent à faire connaître et apprécier en Allemagne, et ensuite par delà les frontières, l'œuvre de Wagner.

Un grand nombre de représentations populaires, et beaucoup de représentations gratuites contribuent à répandre dans le peuple le goût de la musique.

Le système d'intervention de l'État allemand est une sorte de régie du moins en ce qui concerne les théâtres de la Cour (Hoftheater). Ces théâtres sont placés sous la direction d'un intendant impérial,

royal, ou grand-ducal ; ceux-ci ne participent ni aux charges, ni aux bénéfices du théâtre ; ils ont des appointements fixes qui varient de 20.000 à 35.000 marks par an ; ils rendent compte de leur gestion financière à la liste civile, et c'est cette dernière qui paie.

Les Hoftheater dépendent donc d'une façon absolue financièrement et administrativement de la maison souveraine, tout en conservant une certaine indépendance ; en fait, les intendants n'ont pas l'individualité ni la responsabilité des directeurs de nos scènes subventionnées.

Au point de vue financier, il est difficile d'évaluer les déficits, qui sont comblés par des fonds pris dans la cassette royale.

En ce qui concerne l'Opéra de Berlin, il reçoit une subvention de 1.125.000 francs.

Le théâtre de Wiesbaden jouit d'un crédit de 500.000 francs.

Celui de Stuttgard . . . 375.000 francs.

Celui de Carlsruhe . . . 375.000 —

Le roi de Saxe met 600.000 francs à la disposition de l'intendant des deux théâtres de Dresde ; il est vrai que l'orchestre n'est pas compris au budget du théâtre ; ses membres sont pensionnaires royaux, engagés à vie, et payés par la couronne.

De même à Munich, où l'orchestre est à la charge

de la liste civile du régent de Bavière : il lui en coûte 312.500 francs, et une somme égale est allouée à l'intendant des deux théâtres placés sous sa direction ; soit 625.000 francs en tout, pour une saison de onze mois.

Quant au prix des places, l'Allemagne a l'avantage de pouvoir le mettre moins élevé qu'en France.

Si nous prenons comme type le fauteuil d'orchestre à l'Opéra de Paris, nous verrons qu'il coûte 14 et 16 francs à Paris, alors qu'il n'est que de 7 fr. 50 à Berlin et Munich et moins cher encore dans les autres villes allemandes.

D'ailleurs, les appointements des premiers chanteurs sont très variables ; ils n'atteignent pas, sauf pour des artistes hors pair comme le ténor Van Dyck de Vienne, les gros prix accordés aux chanteurs français ou italiens : Vogel, le premier ténor de Munich n'a jamais reçu plus de 45.000 francs par an : un baryton coûte 22.500 francs, une basse 15.000 francs.

Ajoutons que près de tous les théâtres royaux, fonctionne une caisse de retraites, assurant après six ou dix ans de service, une pension qui varie de 600 à 6.000 francs.

Enfin, en Allemagne, il y a une décentralisation théâtrale énorme, tandis qu'en France tout converge vers Paris.

Il est un théâtre en Allemagne qui, à lui seul, est une source de gros revenus pour la ville et même pour

le pays tout entier : c'est le théâtre de Bayreuth qui attire une multitude d'Allemands et plus encore d'étrangers.

Depuis 1876 et, d'une façon plus suivie depuis 1882, le théâtre de Bayreuth donne des représentations : les « Festspiele » qui durent cinq semaines, du 20 juillet au 20 août.

Le théâtre de Bayreuth ne reçoit de l'État aucune subvention ; il est la propriété de la famille Wagner et est dirigé par un conseil d'administration ; il est plutôt en hostilité avec la régence, depuis que le théâtre de Munich a été fondé dans le but inavoué de lui faire concurrence.

On estime de 2 millions à 3 millions de marks, l'argent laissé par les étrangers qui viennent à Bayreuth pour la saison.

Les municipalités allemandes ne sont pas non plus sans s'intéresser à l'art musical ; elles donnent un exemple que nos villes françaises feraient bien de méditer, si elles voulaient donner à l'exercice de cet art un encouragement sérieux et efficace.

Voici en effet le chiffre des subventions, que certaines villes d'Outre-Rhin accordaient, en 1908, à leurs orchestres philharmoniques :

Wiesbaden	114.510 marks.
Dusseldorf	79.670 —
Magdebourg.	47.381 —

Elberfeld.	45.800	marks.
Cologne	36.800	—
Essen	35.800	—
Duisbourg	28.800	—
Barmen	20.000	—

Ce qui fait pour les huit villes ici nommées un total de 408.261 marks, soit 485.326 francs. Qu'en pensent nos édiles de Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse, Lille, et autres lieux ?

Si l'on compare, comme l'a fait M. Albert Carré, dans un rapport officiel, les subventions accordées aux théâtres étrangers d'Allemagne avec celles de l'Opéra français, on est obligé de constater que celui-ci est le moins favorisé.

L'Opéra de Berlin reçoit une subvention annuelle de 1.125.000 francs et le petit théâtre de Wiesbaden, reçoit, pour une saison de dix mois, une subvention de 500.000 francs, fournie par l'empereur en sa qualité de roi de Prusse ; il est vrai que l'Opéra de Berlin joue 300 fois par an, et que son répertoire est très varié. Mais il faut noter aussi que les conditions d'exploitation sont plus faciles et plus pratiques en Allemagne, tant à cause des dimensions des salles et des habitudes de la scène, que par suite du goût des Allemands pour le théâtre lyrique.

Ajoutons enfin, que le droit des pauvres, perçu depuis peu en France en plus du prix des places

n'existe pas en Allemagne, et que les charges des théâtres subventionnés en sont diminuées d'autant.

En France la subvention qui était de 900.000 francs au début à l'Opéra, n'est plus que de 800.000 francs et, pour des raisons indiquées dans un rapport de M. Berger : par suite notamment du percement du Saint-Gothard et tout récemment du Simplon, les étrangers passent souvent et plus facilement à Paris sans s'y arrêter : quant à la clientèle française, elle ne semble pas en progrès.

L'Art musical est donc plus et mieux protégé en Allemagne qu'en France.

L'Italie a elle aussi un patrimoine musical à défendre, des compositeurs à encourager : l'État et les municipalités ne l'ont pas oublié.

Les subventions en Italie varient de zéro à plusieurs centaines de mille francs pour un même théâtre, dans une même ville : ce sont souvent les propriétaires de loges qui la fournissent.

La ville de Gênes vote à son Conservatoire une subvention de 20.000 francs : quant au théâtre, Carlo-Félice, il peut disposer d'un crédit de 80.000 francs pour 40 représentations avec 4 opéras obligatoires : les dépenses par jour s'élèvent de 3.000 à 3.500 fr. ; malgré cela, on a voulu réduire la subvention à 60.000 francs, mais le Carlo-Félice a dû fermer pendant la saison 1901-1902 ; depuis, il a ouvert de nouveau, mais a dû fermer encore en 1905.

Turin possède un Conservatoire non subventionné et où les élèves paient une taxe de 10 à 100 francs : son théâtre, le théâtre Régio, jouissait autrefois d'une subvention de 136.000 francs ; elle fut réduite à 120.000 puis à 70.000 francs, ce qui obligea le théâtre à fermer ses portes en 1902.

Milan, capitale musicale de l'Italie, possède un Conservatoire royal qui reçoit de l'État une subvention de 100.000 francs ; en principe l'enseignement y est gratuit.

Le théâtre de la Scala dont les propriétaires de loges sont copropriétaires avec la ville moyennant une redevance, recevait autrefois une subvention de 300.000 francs qui fut réduite à 60.000 francs. Le théâtre ne pouvant plus vivre, la municipalité adressa un référendum à la population pour savoir si elle devait soutenir ou non la « Scala » : la réponse fut négative.

Depuis, une souscription de 500.000 francs a été ouverte, pour permettre l'exploitation du théâtre pendant cinq ans.

A Rome, L' « Argentina », théâtre officiel, recevait jadis une subvention de 70.000 francs : elle a été supprimée et le théâtre a dû fermer.

A Naples, le Conservatoire reçoit 25.000 francs de l'État. Le théâtre San-Carlo jouit d'une subvention de 10.000 francs avec l'éclairage gratuit, pour donner 100 représentations pendant quatre mois.

Palerme donne au théâtre Massimo l'éclairage et le loyer gratuits : la saison dure deux mois.

Le théâtre Pergola de Florence recevait autrefois 120.000 francs de subvention, qui lui ont été enlevés depuis peu.

A Venise, le théâtre Fenice n'est pas subventionné.

D'après ce rapide aperçu, on voit qu'en Italie, si des subventions importantes ont été votées au début pour les différents théâtres, elles n'ont eu qu'une durée éphémère : les compositeurs italiens peuvent s'en plaindre, mais ils ont trouvé en France d'importants dédommagements.

Il serait trop long d'étudier en détail l'état de la musique dans les autres pays : nous en dirons simplement quelques mots :

En Autriche, à Vienne, l'Opéra reçoit une subvention de 630.000 francs pour dix mois d'exploitation ; la situation financière n'est pas brillante.

En Belgique, le chant choral est très cultivé ; il existe à Bruxelles un Conservatoire fondé en 1832 et des concerts classiques. Anvers possède un Conservatoire, d'abord municipal, devenu royal en 1895 ; il y a de nombreuses écoles de musique à Bruges, Gand, Liège, etc. ; depuis 1840, il existe un prix de Rome pour la musique.

En Angleterre, beaucoup de Sociétés musicales : Musical Union, Sociéd Harmonie Society, Royal

Albert Hall choral society, etc. ; mais pas de théâtre de musique anglaise.

En Russie, l'Art musical prend d'année en année plus d'importance. M. Albert Soubies écrit à ce propos : « L'étude de la musique russe laisse ceux qui s'y livrent sous une impression de progrès, de croissance et d'éveil ; en envisageant les destinées de l'Art musical russe, on est obligé de convenir, que, dans les annales artistiques, il n'y a peut-être point d'autre exemple d'une si rapide et si puissante poussée. »

Saint-Pétersbourg possède un Conservatoire fondé en 1861 par la société musicale devenue depuis 1879 société impériale.

Dans les États scandinaves, la littérature musicale et le chant choral se sont principalement développés.

Aux États-Unis, le théâtre est libre : le niveau intellectuel est en général peu élevé, et il n'existe aucun encouragement et aucune subvention officielle ; quelquefois, cependant, certains subsides ont été accordés à des établissements d'instruction musicale ; mais c'est là une exception : l'intérêt individuel agit seul.

En Amérique, d'ailleurs, ce n'est pas l'œuvre que l'on va applaudir : c'est l'artiste ; et nos artistes lyriques le savent si bien, que beaucoup d'entre eux ont hâte de se faire entendre une ou deux fois sur nos scènes subventionnées, souvent d'ailleurs sans grand

succès, pour pouvoir se targuer du titre « de l'Opéra » ou « de l'Opéra-Comique » et obtenir plus facilement un engagement en Amérique ; c'est la théorie du bluff que les Américains nous ont apprise, et que nous leur renvoyons à notre tour. Le taux de l'engagement, connu par une réclame savamment dosée, entre aussi pour beaucoup dans le succès. La difficulté, la cherté, sont des choses qui excitent la convoitise, et flattent l'amour-propre des Américains dont le caractère a été fort bien dépeint dans les « *transatlantiques* » d'Abel Hermant. On se rappelle la réponse de cet Américain qui, ayant manqué la messe de minuit le 25 décembre, voulait en faire faire une pour lui le 26 « en payant ».

C'est cette connaissance de la psychologie américaine, qui, jointe à la réclame, donne aux impresarios des bénéfices énormes.

Les Américains ont vu se développer chez eux le music-hall « l'exhibition » avant le théâtre, parce qu'ils sont un peuple jeune dont le goût commence à peine à s'affiner.

TROISIÈME PARTIE

CONCLUSION

L'Art musical français est-il assez protégé ?

Nous avons vu, d'après cette étude, que l'État et les municipalités ne se désintéressaient pas de l'Art musical ; il faut même reconnaître, que les Chambres et les conseils municipaux prodiguent à la musique de louables encouragements ; mais, cette aide est-elle suffisante, et la musique est-elle assez protégée ?

Nous avons admis l'intervention de l'État en la justifiant par des raisons empruntées à la doctrine d'Économie nationale : protection du patrimoine musical et encouragements à donner à ceux qui en sont les ouvriers ; nous avons pensé que l'expression la plus libérale de cette intervention, était le système des subventions, qui nous a semblé être la réalisation la plus parfaite, de l'idée de « services rendus par

l'État à l'Art musical ». Cependant, ce système n'est pas sans défauts : nous avons déjà cité au cours de notre étude quelques-uns des reproches qui lui ont été faits ; il nous a paru intéressant, en terminant ce travail, de résumer en quelque sorte les griefs qui ont été adressés aux subventions et d'en tirer une conclusion.

Dans un article paru dans le journal *l'Opinion*, le 2 janvier 1909, M. Calvocoressi, sur les bruits qui avaient couru, d'enlever à l'Opéra sa subvention, examine les problèmes que soulève la pratique de subventionner les entreprises musicales.

« Les subventions, dit-il, sont une arme à deux tranchants : et si, d'un côté, l'Opéra officiellement subventionné de Munich, vient d'éprouver de graves difficultés, d'autre part, le Métropolitain-Opéra-House de New-York, entreprise libre, n'est pas sans cesser de fréquents déboires.

Un théâtre lyrique subventionné doit se maintenir avec dignité et éclat ; il doit éduquer le goût du public par la diffusion constante des chefs-d'œuvre classiques, et aussi faire connaître, dans les meilleures conditions, le plus grand nombre possible d'œuvres nouvelles : la subvention contribue très imparfaitement à assurer l'exécution de ces obligations.

En effet, la subvention est bien souvent grevée d'obligations lourdes qui n'ont rien à voir avec les intérêts de l'Art : elle n'est, en général, pas assez éle-

vée pour mettre le directeur à l'abri des à coups dans les recettes. Si méticuleuses et si compréhensives que soient les clauses d'un cahier des charges, elles n'en laissent pas moins place à plus d'une déconvenue. Les œuvres nouvelles que l'on monte ne font en général que paraître et disparaître, de sorte qu'en fin de compte, le fait de les avoir représentées reste inutile.

Rien même n'en assure le choix judicieux. Ainsi, quoi de plus manifestement insuffisant que l'article 11 du cahier des charges de l'Opéra, où il est dit que tous les deux ans, les directeurs devront monter un ouvrage en un, deux ou trois actes, d'un compositeur Prix de Rome, désigné par le ministre sur une liste de cinq noms présentée, après avis des directeurs, par la section musicale de l'Académie des Beaux-Arts ! Ce n'est pas moins, après le talent et le style officiel : car plus d'un petit scandale est venu déjà montrer dans quelle mesure la « section musicale de l'Académie des Beaux-Arts » est favorable aux novateurs ; la gestation officiellement déterminée des œuvres. A une date donnée, un compositeur est invité à faire acte de génie. On lui a « commandé » un opéra... de manière ou d'autre, il trouve un livret, se met à la besogne... et le résultat vaut d'ordinaire ce qu'il peut valoir étant donné les conditions initiales...

A part quelque clause de cette nature, rien n'oblige un directeur à jouer l'œuvre d'un jeune ou d'un in-

connu, plutôt que celle d'un compositeur déjà classé, parfois même faiblissant, mais qu'une renommée déjà longue recommande à l'attention populaire.

L'expérience de *Pelléas et Mélisande*, a montré qu'il fallait de la persévérance, pour faire triompher une œuvre qui était la première manifestation d'une école musicale nouvelle : mais si, par le cahier des charges, les directeurs sont contraints de monter des œuvres nouvelles, rien ne les oblige à les soutenir.

Et nous voici amenés une fois de plus, à constater que ce cahier des charges, si farci qu'il soit de bonnes intentions, ne contribue qu'à moitié à servir les intérêts des compositeurs. Il les soutient d'une part, et de l'autre les mène droit à l'égorgement. Pour qu'il n'en fût plus ainsi, il faudrait une subvention bien plus forte, et les inconvénients qui résulteraient d'une pareille extension du principe du protectionnisme seraient illimités. »

Et l'auteur insiste sur la nécessité de protéger les œuvres classiques, de les maintenir au répertoire pour éduquer le goût du public, puis il conclut :

« Tout en envisageant l'hypothèse un peu utopique mais admissible d'une civilisation idéale, où, parmi un public averti et sympathique, toutes les belles œuvres se feraient jour sans peine, il convient d'estimer qu'on ne peut point devancer les temps. La subvention est encore utile, elle est même nécessaire.

Le principe n'en offre aucun vice fondamental. L'application qui s'en fait maintenant est loin d'être parfaite. On vient d'en voir les principaux points faibles ; il n'en est pas un auquel il ne puisse être remédié au moins dans quelque mesure du jour au lendemain. La réforme désirable, après tout, peut se faire sans grandes difficultés. C'est pourquoi on est fondé de juger qu'il n'y a point lieu de désespérer. »

Il nous paraît utile de citer également l'opinion de M. Charles Couyba qui possède une compétence indiscutable en cette matière...

« Le principe de la subvention pécuniaire tel qu'il est appliqué est un non-sens, dit-il. En décrétant que moyennant la représentation d'un certain nombre d'actes, dans un laps de temps déterminé, il sera alloué à un théâtre une somme de..., l'État commet une erreur ; car il met sur le même pied des auteurs jeunes, inconnus, et d'autres qui sont « arrivés » ; il met sur le même rang Massenet, et le jeune compositeur, prix de Rome ou non, qui promène ses partitions sans obtenir qu'on les entende. »

Et M. Couyba nous présente le raisonnement d'un directeur en ces termes :

« Je suis directeur de théâtre ; l'État me donne 200.000 francs, à condition que je joue vingt actes inédits par an : je touche donc 10.000 francs par acte ; étant donné que je touche ces 10.000 francs quel que soit l'auteur de l'acte joué, entre un auteur célèbre

et un inconnu, je n'hésite pas, je choisis l'auteur célèbre, je touche 10.000 francs et j'ai quatre-vingts chances sur cent, de gagner beaucoup d'argent.

Le directeur est un commerçant, alors ! »

Et M. Couybase demande si, en révisant les cahiers des charges, on ne pourrait pas protéger les jeunes auteurs ; puis il propose ce système :

« L'État dirait au directeur : vous jouerez, je suppose, vingt actes inédits par an, je vous donnerai 200.000 francs ; et il stipulera le contrat suivant :

J'inscris à votre crédit 200.000 francs ; le jour où vous aurez joué une œuvre inédite d'un auteur qui n'aura pas eu dans les théâtres subventionnés un nombre de pièces représentées donnant un total de dix actes, vous toucherez une somme de 10.000 francs par acte à la dixième représentation. Le jour où vous jouerez une œuvre inédite d'un auteur ayant eu dans les théâtres subventionnés un nombre de pièces représentées donnant un total de plus de dix actes, vous ne toucherez rien. Ce crédit de 200.000 francs qui ne sera pas dépassé représente pour vous un total de vingt actes que vous êtes libre de jouer dans le délai d'un an : c'est en somme le système des « hors concours » appliqué au théâtre. »

Ce système est ingénieux et paraît capable d'assurer aux jeunes compositeurs une protection efficace, mais il ne garantit pas le directeur qui voudrait en essayer, contre les insuccès toujours possibles.

M. Paul Sorin dans sa thèse. « Du rôle de l'État en matière d'art scénique », conclut à l'adoption du système en vigueur à la Comédie-Française, pour les quatre théâtres subventionnés.

Pour nous, nous inclinons à penser, que ce système serait d'application difficile dans un théâtre de musique, et nous donnons la préférence au système de la subvention tel qu'il existe actuellement.

Mais, comme M. Calvocoressi, comme M. Couyba, nous le critiquerons dans son application.

Les obligations, contenues dans les cahiers des charges, nous paraissent, tantôt trop écrasantes pour les directeurs, tantôt pas assez rigoureuses en ce qui concerne la protection des jeunes compositeurs.

La subvention devrait être une protection libérale de l'État en faveur de l'Art musical ; protection libérale, semble une expression quelque peu paradoxale, car la protection est rarement désintéressée ; mais il ne faudrait pas que de par le cahier des charges qu'il impose, l'État enlevât le bénéfice de la subvention, et qu'il retirât d'une main ce qu'il donne de l'autre.

C'est dans un but d'intérêt national qu'il doit subventionner, il faut donc que sa générosité en soit vraiment une.

En ce qui concerne les subventions allouées :

Pour l'enseignement musical, le Conservatoire, nous pensons que l'allocation de crédits plus importants est indispensable ; nous avons déjà dit que le trans-

port de cette institution dans un nouveau local nous faisait espérer un nouvel enseignement plus en rapport avec les progrès de la musique moderne.

Certains critiques ont demandé l'institution d'une Faculté des Arts ! est-ce possible ? Il nous semble que l'Art peut être orienté, mais non réglementé ; bornons-nous donc à réclamer avec le plus grand nombre, la suppression des concours du Conservatoire et leur remplacement par un diplôme.

A l'Opéra, il serait possible d'augmenter la subvention en diminuant certaines obligations du cahier des charges ; quant au théâtre, ce sera toujours un théâtre de consécration où les jeunes auront difficilement accès.

L'Opéra-Comique est un théâtre mixte de consécration et d'essai, pour les jeunes déjà quelque peu arrivés : mais il est gêné par ses trois jours d'abonnement qui étouffent les meilleurs ouvrages.

Quant au théâtre lyrique municipal, les succès qu'il obtient font espérer que le conseil municipal lui votera un crédit, en imposant une clause de protection pour les jeunes compositeurs.

Nous avons vu que le choix des ouvrages était laissé à l'arbitraire des directeurs ; ce choix n'est pas toujours heureux : les directeurs des théâtres lyriques ne sont pas obligatoirement choisis parmi des musiciens ; or, si quelques-uns s'entourent d'hommes compétents pour juger les œuvres lyriques qui leur sont

soumises, d'autres peuvent avoir la prétention de s'en remettre à leur compétence personnelle, qui n'est souvent pas excessive ; de là, la nécessité de nommer, à côté des directeurs, un conseil de musiciens qui recevrait les ouvrages ; ce serait peut-être moins injuste si ce n'est pas plus équitable.

Peut-être objectera-t-on à ces critiques, qui ont pour but principal l'amélioration du sort des jeunes compositeurs, la faiblesse des crédits alloués aux théâtres lyriques ! Mais alors ! que l'État ou la ville s'imposent un sacrifice nécessaire, qu'ils augmentent les subventions, ou bien qu'ils subventionnent spécialement un théâtre lyrique pour les jeunes, théâtre, que plusieurs sociétés privées sont prêtes à entreprendre, si l'État ou la ville, et même les deux réunis, voulaient leur accorder une subvention.

Théâtre d'essai, théâtre d'avant-garde, qui ne jouerait que de jeunes compositeurs, lesquels, au bout de deux ou trois ouvrages représentés, seraient laissés à leurs propres forces, forces assez développées pour leur donner droit de cité à l'Opéra-Comique ou même à l'Opéra. Théâtre où il n'y aurait qu'un jour d'abonnement tout au plus, de façon à laisser aux ouvrages qui le méritent le temps d'affirmer leur succès et de leur faciliter peut-être un jour une reprise sur une autre scène lyrique. Théâtre dirigé par un directeur assisté d'un conseil de musiciens, chargé de la réception des ouvrages.

Peut-être serait-ce là une solution qui permettrait de mettre en lumière des œuvres condamnées à un éternel oubli, et qui écarterait à tout jamais de nos scènes lyriques, des ouvrages de compositeurs célèbres mais déjà vieillissants, reçus en considération de leurs auteurs, et voués par avance à un échec.

C'est que, comme la vie, le génie n'est pas éternel ; et, de même que nous entendons ces compositeurs s'efforcer, mais en vain, de tirer de leurs cœurs vieillissants des accents vibrants de jeunesse, de même nous voyons sur la scène, des acteurs et des actrices essayer malgré leur âge de donner l'illusion d'ingénues ou de jeunes premiers : ils voudraient être encore après avoir été.

Ce sont elles, ce sont ceux qui, faute d'avoir su s'en aller à temps, laissent une impression pénible à leurs contemporains et une désillusion complète à ceux qui n'ont connu que leur déclin.

Ils accaparent les places que d'autres pourraient occuper avec succès et viennent encore entraver le libre essor des jeunes, qui, pour « arriver », ont déjà tant de difficultés à vaincre.

Nous terminerons cette étude en réclamant une protection efficace contre l'abus des représentations étrangères, et en demandant une hospitalité un peu moins large pour les auteurs qui en font les frais, les compositeurs italiens en particulier.

Voici d'ailleurs sur ce sujet ce que disait en 1908,

au Sénat, M. Gustave Rivet, traitant la question au point de vue dramatique et musical :

« Cette année, j'ai pu voir un jour, six de nos théâtres et non des moindres, afficher des pièces empruntées à l'étranger ; et il ne s'agit pas seulement d'œuvres musicales, on traduit, on adapte, on transporte chez nous des comédies et des drames étrangers, non pour les représenter une ou deux fois en matinée, afin de faire connaître, par des spécimens intéressants, un art différent du nôtre, ce qui serait instinctif. Non ! ces pièces tiennent l'affiche, nous ne savons quel snobisme fait que l'on y court ; et, pendant que nos auteurs et nos compositeurs se morfondent, peu à peu, le goût du public est dévoyé ; on l'habitue à des œuvres primitives, mal bâties ou, la naïveté enfantine parfois, d'autres fois la brutalité et l'exotisme, tiennent trop souvent lieu de talent.

« On écarte ainsi la foule du grand chemin que nos grands maîtres nous ont appris.

« La conséquence de l'invasion des étrangetés étrangères va se faire sentir d'une façon que les auteurs, compositeurs, et directeurs de théâtre, ne semblent pas encore soupçonner ! Non seulement les pièces étrangères prennent sur nos théâtres la place des œuvres de nos auteurs, mais l'étranger qui voit son théâtre consacré par le succès que lui fait Paris, se dit : nos artistes sont donc supérieurs, leurs œuvres sont donc remarquables, nous pouvons donc vivre par nous-

mêmes, nous n'avons plus besoin d'aller chercher les œuvres des autres. Et les pièces françaises seront de plus en plus proscrites des théâtres étrangers.

« Ce n'est pas un patriotisme étroit qui nous anime, c'est le légitime orgueil que nous donne la gloire artistique de notre pays et le désir de ne pas la laisser obscurcir.

« Nous avons ce sentiment bien naturel que tous les efforts de l'État, de ses représentants, et de tous les citoyens quels qu'ils soient, doivent tendre à élever, à glorifier, à maintenir, notre art national.

« C'est bon, certes, de reconnaître les chefs-d'œuvre étrangers ; mais il est inutile d'élever aux étrangers un piédestal que les nôtres attendent trop souvent en vain.

« La France avait dans les lettres et dans les arts une maîtrise incontestée, on dirait qu'un esprit d'imprudence et d'erreur travaille à la diminuer. »

Vu le Doyen,
CAUWÈS

Vu : le Président de thèse,
BERTHELEMY

Vu et permis d'imprimer,
le Vice-Recteur de l'Académie de Paris
L. LIARD

BIBLIOGRAPHIE

- BENCHÉRIE. — Les théâtres subventionnés.
— L'enseignement dramatique au Conservatoire.
- BERNHEIM. — Les théâtres subventionnés (article de la Nouvelle Revue de 1910.).
- BERTHÉLEMY. — Traité de droit administratif.
- BLOCQ (Maurice). — Dictionnaire administratif.
- BOSSUET (Pierre). — Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'État, 1909.
- BOUTAREL. — Théâtres et concerts subventionnés.
- BOUTELLER. — Histoire des théâtres de Rouen.
- BRISSON (A.). — Le théâtre et les mœurs.
- BRUNEAU. — La musique française (Paris, 1901).
- BUREAU. — La législation des théâtres (1908).
- BUYAT (Louis). — Rapports à la Chambre sur le budget général des exercices (1909-1910). Instruction publique et Beaux-Arts.
- CARRÉ (Albert). — Les théâtres en Allemagne (Revue de Paris, 1893).
- CHARREIRE. — Du rôle de la musique dans la civilisation.
- COUYBA. — Les Beaux-Arts et la nation, Paris, 1908.
— L'Art et la démocratie.
— L'Art à l'école.

- COUYBA. — Rapports à la Chambre sur le budget général des exercices 1902-1907. Instruction publique et Beaux-Arts.
- DALLOZ. — Répertoire de droit.
- DESTRANGES. — Le théâtre à Nantes.
- FUZIER et HERMAN. — Répertoire de droit.
- GAUDEFROY. — Histoire de l'enseignement musical dans le Nord.
- GÉRARD (Albert). — Rapport au Sénat sur le budget général de l'exercice 1906. Instruction publique et Beaux-Arts.
- GUICHARD. — La législation du théâtre.
- HARCOURT (D'). — La musique actuelle en Italie.
- LACAN et PAULMIER. — Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres: 2 volumes, Paris, 1853.
- LAVIGNAC (Albert). — Le voyage artistique à Bayreuth.
- LEFÈVRE. — Le théâtre à Lille.
- LEROY. — L'art doit-il être populaire.
- LUCAS. — Les Concerts classiques en France.
- MARET (Henry). — Rapport à la Chambre sur le budget général de l'exercice 1906 (Instruction publique et des Beaux-Arts).
- De MOLINARI. — Liberté des théâtres, Paris 1849-1850.
- NOEL et STOULLIG. — Les annales du théâtre et de la musique.
- PIERRE (Constant). — Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation.
- POTTECHER. — Le théâtre du peuple.
- Projets de théâtre populaire.
- RAMEAU. — Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe.
- Rapport sur le budget général de l'exercice 1905 (Instruction publique et Beaux-Arts).
- Rapport de MM. L. Massard et A. Deville au conseil municipal de Paris.

RIVET (Gustave). — Rapport au Sénat sur le budget général de l'exercice 1908 (Instruction publique et Beaux-Arts).

— Rapport au Sénat sur le budget général de l'exercice 1910 (Instruction publique et Beaux-Arts).

ROUGNON (Paul). — L'Enseignement du Conservatoire.

SAY (Léon). — Dictionnaire d'économie politique.

SORIN (Paul). — Du rôle de l'État en matière d'Art scénique, 1902.

SOUBIES et MALHERBE. — Histoire de l'Opéra-Comique, Paris, 1892-1893.

SOUBIES. — Histoire de la musique dans les principaux États de l'Europe.

TUROT. — Rapport sur le projet de Camille de Sainte-Croix relatif à la création du théâtre populaire.

VIVIEN et BLANC. — Traité de législation des théâtres. Paris, 1830.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION. — De l'influence de la musique sur la civilisation. Objet de notre étude	5

Première Partie

CHAPITRE I. — De l'intervention de l'État	13
CHAPITRE II. — Des subventions	28

Deuxième Partie

CHAPITRE I. — L'enseignement musical. — Le Conservatoire national de musique et de déclamation. — Les succursales du Conservatoire et les écoles de musique dans les départements	43
APPENDICE. — Les Concerts.	66
CHAPITRE II. — L'Académie Nationale de musique. .	75
CHAPITRE III. — Le théâtre national de l'Opéra-Comique	92
CHAPITRE IV. — Les subventions municipales. — Le concours de la ville de Paris. — La question du théâtre populaire. — Le théâtre lyrique municipal	110
APPENDICE. — Le théâtre en province	138
CHAPITRE V. — La musique à l'étranger	146

Troisième Partie

CONCLUSION. — L'art musical français est-il assez protégé ?	158
---	-----

